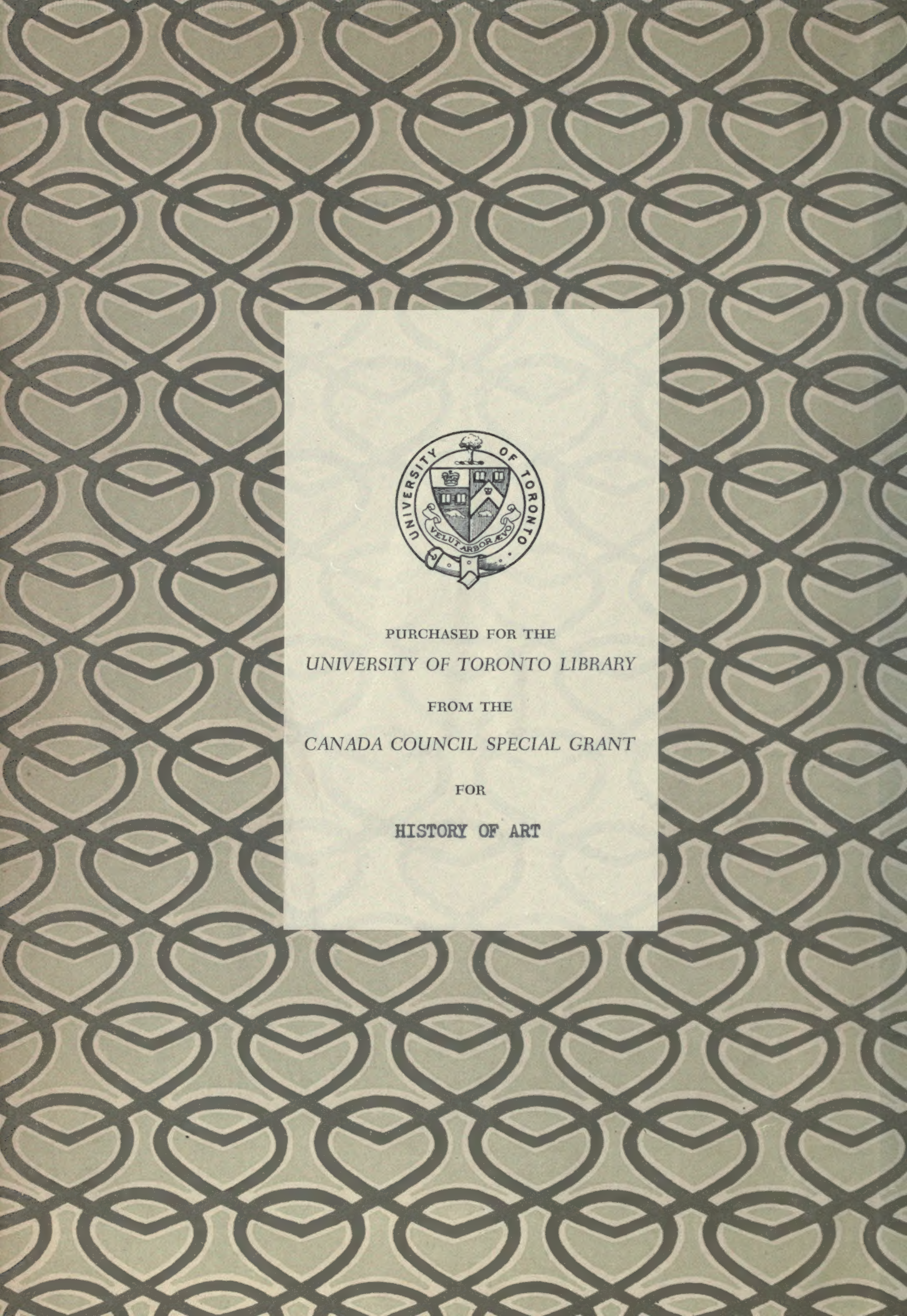


FÜNFUNDZWANZIGSTER BAND


UNIVERSITY OF TORONTO
VELUT ARBOR ÆVO





DIE KUNST

FÜNFUNDZWANZIGSTER BAND





DIE KUNST

MONATSHEFTE FÜR FREIE UND ANGEWANDTE KUNST

FÜNFUNDZWANZIGSTER BAND

FREIE KUNST

DER „KUNST FÜR ALLE“

XXVII. JAHRGANG



MÜNCHEN 1912

F. BRUCKMANN A. G.



Druck von F. Bruckmann A. G., München

INHALTS-VERZEICHNIS

I. Text

Größere Aufsätze

Namen-Verzeichnis

Orts-Verzeichnis

Gedanken über Kunst

Literarische Anzeigen

II. Bilder







IGNACIO ZULOAGA
DER SCHWERENÖTER



IGNACIO ZULOAGA SELBSTBILDNIS

IGNACIO ZULOAGA

Von Camille Mauclair

Unter den Darbietungen der Internationalen Kunstausstellung in Rom ist kaum eine, die das Interesse in so hohem Maße auf sich zieht, wie die Kollektion von 25 Bildern von Ignacio Zuloaga. Seit einiger Zeit schon hatte der Künstler nichts mehr ausgestellt, er sammelte sich; die römische Ausstellung bietet nun eine willkommene Gelegenheit, den Künstler, der sich so rasch einen Platz in der vordersten Reihe errungen hat, in einem bedeutenden Teil seines Oeuvre zu studieren.

Zuloaga gehört zu jener kleinen Phalanx unabhängiger Künstler, welche sehr schnell im besonderen außerhalb ihrer Heimat Erfolg gefunden haben. Er debütierte vor etwas mehr als 20 Jahren, zunächst ohne besonderen Eklat, mit einigen Bildern in jenem kleinen Laden der Rue Le Peletier, in dem ein nun verstorbener Kunstfreund, Le Barc de Bouteville, unter dem widerspruchsvollen Firmentitel „Galerie impressionniste et symboliste" allerhand Bilder von jungen Künstlern vereinigte. Hier sah man gegen 1889 die ersten Versuche von Maurice Denis, Edouard Vuillard und Pierre Bonnard, und hier frappierten mich die ersten Werke des jungen Spaniers, von dem niemand mir etwas sagen konnte, als daß er von einem alten Geschlecht von Ziseleuren, Damaszierern und Malern abstamme, daß er ganz verborgen lebe und viel arbeite. Wenige Jahre nachher las man in den Salons de la Société Nationale unter einigen Gemälden von vollendeter Meisterschaft den Namen Zuloagas, und so wurde dieser bisher unbekannte Name mit einem Schlag in Paris berühmt, um es in kurzer Zeit in der ganzen Welt zu werden.

Der äußere Lebenslauf des Malers bietet wenig Interesse; ein Wort umschreibt ihn:

Die meisten der in diesem Hefte enthaltenen Reproduktionen von Werken Zuloagas sind nach den photographischen Aufnahmen von F. Vizzavona, Paris 65 Rue du Bac, angefertigt.

Arbeit. Er lebte einige Monate im Jahre allein in Segovia in einer alten verlassenen romanischen Kirche, die er in ein Atelier umgewandelt hatte, und schuf hier in glühendem Eifer eine Welt von Gestalten. Während der wiederholten Aufenthalte in Paris setzt er diese Arbeit in einem sehr schmucklosen Atelier fort, welches nichts von dem Luxus der in Mode stehenden Maler zeigt und in welchem man nur Staffeleien und Bilder aufgehäuft findet, dessen Wände aber unendlich kostbarer als durch die reichsten Wandbehänge mit Bildern von Goya und Greco geschmückt sind, die Zuloaga klug und leidenschaftlich in seinem Enthusiasmus für diese Künstler gesammelt hat.

Der am meisten in die Augen fallende Zug in der Kunst Zuloagas ist das intensive Streben, das Wesen der Dinge zu treffen, in einer Form und einem Stil, die beide vollendet klassisch sind. Er hat sich nicht nur von der impressionistischen Aesthetik nicht beeinflussen lassen, sondern sein ganzes Werk bildet eine Verleugnung dieser Aesthetik, soweit der Stil und die Technik in Frage kommen. Der Impressionist geht vor allem den Einwirkungen des Lichtes auf das Gegenständliche nach, und er bemüht sich, die feinsten, hieraus sich ergebenden Effekte sichtbar zu machen; er hält den *Augenblick* fest und versucht von Minute zu Minute den unaufhörlichen Modifikationen des Lichtes zu folgen; die Luft, welche sich zwischen den Dingen und unseren Augen bewegt, ist der eigentliche Gegenstand jeder impressionistischen Leinwand. Im Gegensatz dazu zeigt sich Zuloaga in seinen Gestalten und Landschaften durchaus entschlossen, sich mit der Wahrheit des Atmosphärischen und mit der Aufzählung der Augenblickseffekte nicht zu beschäftigen; er ist hierin den alten Meistern, den französischen Landschaftern von 1830, den Holländern und selbst den Klassikern des 17. und 16. Jahrhunderts ähnlich. Théodore Rousseau, Ruysdael, Hobbema, wie auch Rembrandt und Tizian haben vor allem den synthetischen, bleibenden Charakter der Landschaften und Gestalten festzuhalten gesucht. Gewiß sind auch ihnen die merkwürdigen Einwirkungen des Lichtes nicht entgangen, aber ihr großes Endziel ist es doch gewesen, unter Hintansetzung der Augenblickseffekte und des wechselnden Spieles der Atmosphäre das eigentliche, typische Wesen der Dinge auszudrücken. Sie haben ihren Landschaften und Gestalten ein eigenes, nach besonderen harmonischen Gesetzen und durch intensive Naturbeobachtung erfundenes Licht gegeben und haben dann vorgezogen, aus ihrer Erinnerung heraus das Gesehene im Bild erstehen zu lassen. So auch handelt Zuloaga, und mit der gleichen



IGNACIO ZULOAGA — DONNA LOLA A. DE SANTAMARINA



IGNACIO ZULOAGA EIN PIKANTES WORT

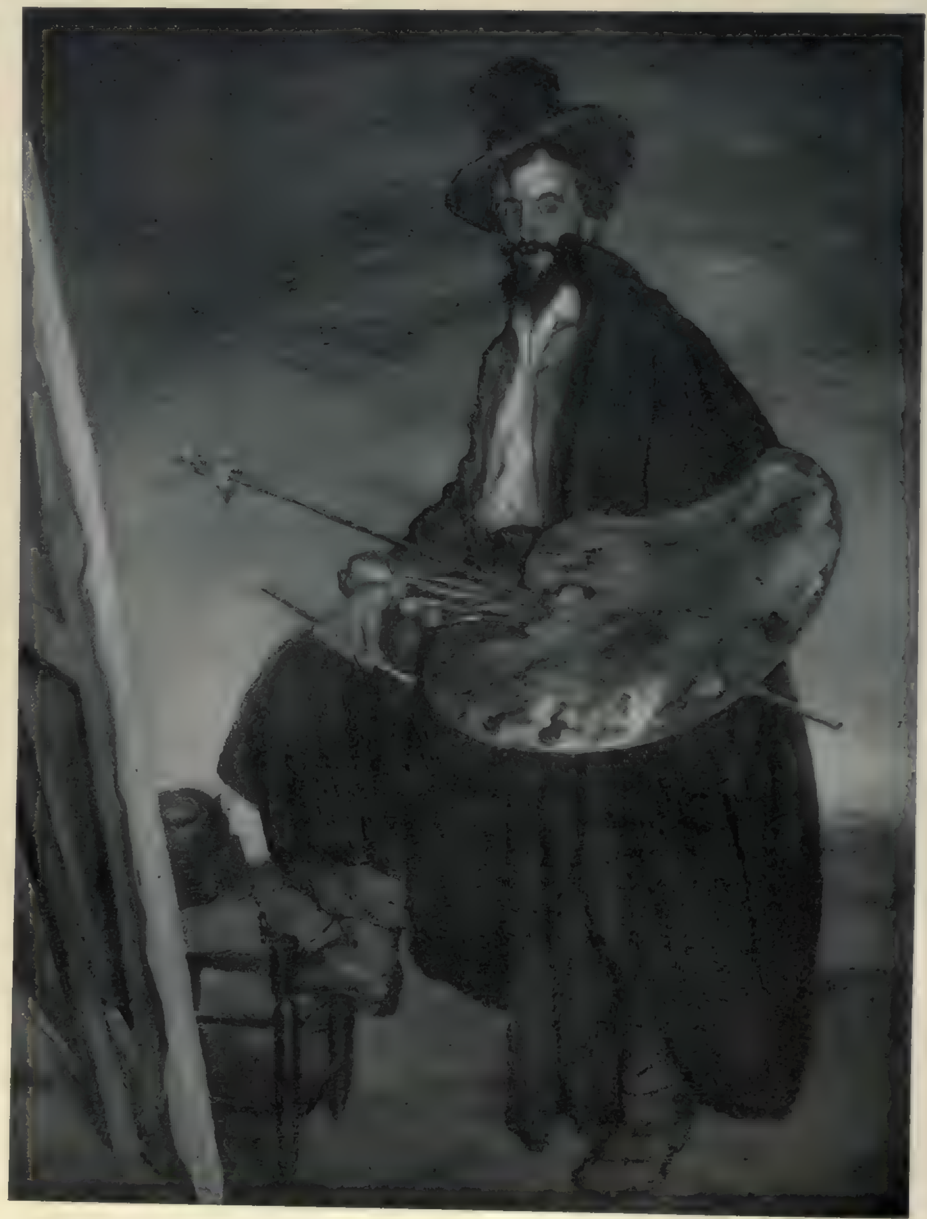
Freiheit wie Tizian komponiert er hinter einer Figur eine Landschaft, die durch ihren Aufbau und ihre Tonwerte in erster Linie bestimmt ist, die Figur in Wirkung zu setzen.

Auf seinen Landschaften ohne Staffage erkennt man am klarsten seinen Willen zur Synthese. Ursprünglich sind diese Visionen eines weiten, rauhen, öden und düsteren Spaniens nach der Natur beobachtet, und jeder, der das Land kennt, wird es treu wiedergegeben finden. Aber der Künstler hat sich von aller sklavischen Naturnachahmung freigemacht; was er malt, ist sein eigenes geistiges Empfinden. Auch der Manet der ersten Periode, dessen Götter Goya und Hals waren, kümmerte sich wenig um das Atmosphärische; erst nach 1870 gab er sich jener Kunst hin, die das Momentane in der Natur zum Ausdruck bringen will, jener Kunst, der die großen Meister, welchen die Darstellung des bleibenden Wesens der Dinge als Erstes galt, nur Nebensächlichkeitswert zugemessen haben. In dieser Hinsicht hält es also Zuloaga nicht mit den modernen Tendenzen, und man hat ihm dies auch vorgeworfen. Aber auch er hat „sein Licht“ gefunden, so wie Rembrandt, Watteau, Goya das ihrige hatten; man erkennt es sofort, denn es ist seine eigentliche Signatur; es ist keinem anderen Meister entliehen, gehört ihm ganz allein.

Auch in seiner Malweise hält es Zuloaga nicht mit der Moderne; man findet bei ihm weder Flecken noch gebrochene Töne, keinen Mißbrauch von Orange und Blau, keinen Pointillismus, sondern ganze Töne, prachtvolles Uebereinanderlegen von ungebrochenen Farben, ein tiefes Schwarz, durchsichtige Farben-

töne, kurz die schöne und einfache Technik von ehedem, welche genügt hat, die großen Meisterwerke entstehen zu lassen. Seit dem Manet der „Olympia" hat Zuloaga als erster diese Malweise mit solcher Sicherheit und solch bewundernswerter Einfachheit angewandt.

Aber diese Technik hat nichts Virtuosenhaftes. Zuloaga ist ebensoviel wie Besnard und Sargent, was man „un beau peintre" nennt. Aber diese, beide gewiß große Künstler, hinterlassen oft den Eindruck des Virtuosenhaften; ihre blendende Technik erinnert an das Spiel eines Kubelik oder eines Sarasate, sie drängt sich auf; was auch immer dargestellt sei, man denkt zuerst an sie und denkt zuviel an sie. Zuloaga im Gegenteil bleibt bei seinen Schöpfungen völlig im Hintergrund, und das eben ist das Geheimnis der großen Künstler. Wie man beim Spiel eines Ysaye, eines Sauer, das ebenso vollkommen und erstaunlich wie das irgend eines „Virtuosen" ist, nur an das Kunstwerk selbst denken kann, so denkt man vor



IGNACIO ZULOAGA — DER MALER



IGNACIO ZULOAGA SIGNORA QUINTANA DE MORENO

den Bildern Zuloagas nur an das, was sie ausdrücken. In dieser Hinsicht ist Zuloaga ebenso reserviert, ebenso konzentriert und ebenso nüchtern, wie beispielsweise Ingres; nicht ein Pinselstrich findet sich auf seinen Bildern, der nicht zur Gesamtwirkung des Werkes nötig wäre, und vor diesen Leinwanden von Geschicklichkeit sprechen, heißt fast den Künstler beleidigen. Heute, wo wir uns in der Kunst in gleicher Weise gegen Equilibristen mit ihren herausfordernden Kunststückchen, wie gegen Ignoranten, die ihr Nichtskönnen für die Naivität der Primitiven ausgeben, wehren müssen, begrüßen wir Zuloaga als einen Maler von der wirklichen Kraft, als einen, der alles kann, der aber auch weiß, daß das Können nur das *Mittel* ist, die Dinge auszudrücken und uns zu rühren.

Sein Stil ist der heutigen Mode nicht weniger entgegengesetzt als seine Technik. Er malt Spanien; aber wie er es malt, hat uns mit einem Schlag das Konventionelle und Erkünstelte von all den Darstellungen, die man uns bisher in Ausstellungen, als Szenenbilder usw. gegeben hatte, vor Augen geführt. Vor seinen Bildern fühlt man, daß hier ein Land und eine Rasse mit der Kraft eines Visionärs, eines Realisten, der sich an der Wahrheit genährt hat, dargestellt sind. Merkwürdig dabei ist, daß das, was in der Fremde zu seinem Triumph beigetragen hat, sein Realismus, in Spanien



IGNACIO ZULOAGA — ABENDPROMENADE

Gegenstand der Polemik gegen den Künstler wurde. Zuloaga malt Spanien, wie es ist und wie er es liebt; dieses Spanien aber, welches er ohne Unterlaß durchstreift, ist das alte überlebende Spanien, das Spanien der Frauen mit dem Schleiertuch, der Toreros, der malerischen Bettler, Zwerge und Hexen, der alten Gemäuer und der melancholischen Ebenen. Das Spanien der Städte aber und der schönen Straßen und Trambahnen, der Damen, die sich den Pariser Chic angeeignet haben, kurz das neue fortschrittliche Spanien hatte es seinem berühmtesten Meister übelgenommen, daß er es der Welt in seinen prächtigen Lumpen und in seiner Lokalfarbe, welche immer mehr vor der Banalisierung unserer Tage verschwindet, zeigt. Auch das Sinnliche in seinem Werk hat die spanische Prüderie revoltiert, denn alles, was ein so durchdringender Blick wie der Zuloagas sieht und was ein so klarer Geist erfaßt, übersetzt er ohne Umschweife. Auch wollten seine Landsleute nicht sehen, wie unendlich viel an Noblesse die Kraft seines Kolorits und seiner Zeichnung, der expressive Ernst seiner Komposition, seinem eigentlich nur scheinbaren, von aller Vulgarität freien Realismus hinzugefügt hat; man hat ihm Maler gegenübergestellt, die man logischerweise mit ihm



IGNACIO ZULOAGA — DIE STRASSE DER LEIDENSCHAFTEN



IGNACIO ZULOAGA LOLA LA GITANA



IGNACIO ZULOAGA
DER TORERO EL CORCITO



nicht vergleichen durfte, so Sorolla y Bastida, Anglada, Rusinol, alle ausgezeichnete Maler, deren Kunst aber im Impressionismus wurzelt und nach anderen Zielen geht, wie die Zuloagas. Ihm hat man in Spanien seinen „Realismus“ nicht verzeihen können, ohne zu sehen, daß der Impressionismus, der ja von beständiger Imitation der Natur in ihren flüchtigsten Erscheinungen lebt, eigentlich der Realismus par excellence ist und daß Zuloaga, der nach einer synthetischen Naturbeobachtung, aber ganz aus dem Gefühl und Gedächtnis heraus komponiert und schafft, unendlich weniger Realist ist, als ein Künstler wie Sorolla, der die Natur zwar wunderbar imitiert, aber nicht interpretiert.



IGNACIO ZULOAGA DONNA RITA LYDIG

So hat man in Spanien nur zögernd anerkannt, daß Zuloaga der Ruhm der heutigen spanischen Kunst ist; er ist gleich groß als Darsteller des Menschen wie der Landschaft, und was wir besonders an ihm schätzen, ist, daß er, von Velasquez, Goya und Greco in Technik und Stil herkommend, das Ensemble seines Werkes zu einer echt nationalen Evokation eines Spaniens, das im Verschwinden ist, gemacht hat. Vielleicht erscheint dieses Spanien den gebildeten Klassen des Landes etwas vernachlässigt und elend; in den Augen ganz Europas ist es unvergleichlich interessant. Und wie malte er diese Zwerge, diese Bettler mit durchlöcherten Mänteln, diese Alten mit den erschreckenden Gesichtszügen, die Toreros, Bauern, jungen Mädchen mit den Feueraugen. Wie malt er die ganze Gefühlsskala seines Volkes mit einem unvergeßlichen Reichtum an Ausdruck. Er hat all diese Wesen kraft seines Könnens und seiner tiefen Liebe zur Wahrheit zum Stil der großen Malerei erhoben.

Aber nicht nur das Mädchen des Volkes, den Lumpen, den Krüppel, den Wirtshausläufer, die Zwerge und Hexen, die er in ihrem wunderlichen Dekor gesehen hat, malt er, sondern ebenso auch vornehme elegante Frauen, stolze nachdenkliche Männer, junge reine Mädchen, und in allen seinen Gestalten findet man die ergreifende Offenbarung des innerlichen Lebens, wie wir sie auch bei Eugène Carrière so sehr bewundern. Zuloaga, der angebliche Realist, gehört zu denen, die dem Idealismus

IGNACIO ZULOAGA

DAS SCHLOSS VON CUELLAR



IGNACIO ZULOAGA

MEIN ONKEL DANIELE UND SEINE FAMILIE

ganz nahestehen, denn durch die Formen hindurch schaut er die Seele. Betrachtet man eine seiner Gestalten, sei es nun eine der mißgeformten, wie sie auch Velasquez und Goya zu malen für wert hielten, oder sei es eine der in Schönheit strahlenden oder heftig bewegten, oder auch raffinierten Frauen, deren Reiz er so gut darzustellen weiß, immer kommt einem das Wort von La Tour in den Sinn: «Je descend au fond de mes modèles, et je les rapporte tout entiers».

Nicht also als Kolorist oder Virtuos hat dieser große Maler all diese Gestalten geschaffen, nicht ein geschicktes Spiel mit der Palette, sondern eine lebendige Synthese sind sie, das Spiegelbild einer Rasse, dargestellt in einzelnen Individuen. Das Verfahren, die Auffassung und die Ausführung sind gänzlich klassisch; man prüfe die Art, wie Zuloaga mit einigen breiten Flecken das Lächeln einer Frau malt, wie er einen Blick belebt, wie er eine Stirne aufbaut; man betrachte, wie er fünf oder sechs lebensgroße Figuren auf einer Leinwand vereinigt, betrachte sein Schwarz, sein Grau, seine Art, einen Schal zeichnerisch zu behandeln, ebenso eine Hand oder eine Blume. Die ganze Kühnheit und das ganze Wissen der alten Meister vereinigt sich hier; nur in den feinsten Zusammenhängen gewisser Töne, in der Farbengebung der Schatten finden sich Anklänge an die moderne Technik, niemals aber zum Schaden der Zeichnung. Zu keiner Zeit hat ein Maler mit einem größeren Feuer und überraschenderer Meisterschaft ge-



IGNACIO ZULOAGA — LUCIENNE BREVAL ALS CARMEN



IGNACIO ZULOAGA — TOREROS

zeichnet, niemals hat einer mit größerer Kühnheit den jedem Wesen eigenen Charakter erfaßt. Die Gestaltenwelt, die er schafft, ist voll überschäumenden Lebens; nicht zwei darunter, die sich gleichen und bei denen nicht der Ausdruck ins Unendliche variiert wäre. Die Spanierin hauptsächlich erscheint in dieser Serie von Bildern von einer außerordentlichen psychologischen Komplexität, aber kein Zug bleibt dem Künstler verborgen, der, ehe er als Kolorist betrachtet, als Mensch die Psyche seines Modells durchdrungen hat. Derselbe Mann, der mit so scharfem Erfassen die weibliche Psyche in seinen Frauenporträts zu treffen weiß, ist auch ein wundervoller Darsteller des Nackten, ist aber gleichzeitig auch der dramatische Maler des „Opfers des Festes“ (Abb. S. 14), wo ein alter, sich über sein blutendes Pferd neigender Pikador vor einem Himmel à la Delacroix vorüberreitet, ein Werk, das uns, wie die großen Meisterwerke, frösteln macht. „Ein pikantes Wort“ (Abb. S. 3), das der traubentragende Bauer einem vorübergehenden hübschen Mädchen zuwirft, offenbart uns in diesen einzigen zwei Figuren von einem, trotz seiner Heftigkeit so wundervollen



IGNACIO ZULOAGA EIN OPFER DES FESTES

harmonischen Kolorit den ganzen leichtfertigen und beißenden Spott des spanischen Volkes! Im „Balkon“ mit den zwei Frauen der Gesellschaft gibt er uns ein Bild der feinen, stolzen, schweigsamen, von Vornehmheit getragenen Spanierin. Auch das Bild „Das alte Kastilien“ (Abb. S. 19) hat diesen synthetischen, die Einzeldarstellung zum typischen Bild einer Rasse und Landschaft erhebenden Charakter. Durch die Gegenüberstellung eines einäugigen, häßlichen und dabei doch fast feierlichen Zwerges und eines großen, hageren, mit Arroganz in seinen abgenützten Mantel gekleideten Greises wirkt das Bild fast wie eine Karikatur; diese beiden armseligen Wesen, die dabei doch so voller Stolz sind, läßt er in der ungeheuren öden Landschaft, in der sie geboren sind, ganz aufgehen, und gibt ihren bizarren, lächerlichen Silhouetten einen bunten und reichen Hintergrund. Sehr häufig hat sich, wie hier, der Künstler darin gefallen, die Landschaft wie ein intellektuelles Element zu behandeln, durch das er die Empfindungen der Gestalten ausdrückt. Das eben Gesagte wird noch klarer, betrachtet man auf einzelnen seiner Bilder den ungeheuer gewölbten Himmel mit den stürmisch aufgesetzten Effekten, welche dazu dienen, seinen Figuren einen chromatischen Hintergrund zu geben, ohne daß jedoch die Beziehungen der Atmosphäre und die Tonwerte der Figuren nach der Natur studiert worden wären; diese Beziehungen scheinen wahr, weil sie schön sind, und dies genügt dem Künstler.

Man fragt sich, wie Zuloaga des Realismus in dem Sinn, in dem man das vielmeinende Wort gewöhnlich nimmt, angeklagt werden konnte, wenn man die zahlreichen Bildnisse schöner spanischer Frauen, die er gemalt hat, sieht. Es ist die Schönheit selbst, geschmückt mit der ganzen Grazie schillernder Eleganz. Und wie malt er das Nackte? Ein Gemälde, wie dasjenige, wo „Celestina“ gleich einer von



IGNACIO ZULOAGA — DER ZWERG GREGORIO

Baudelaire erträumten Frau ihre Toilette vollendet, ist ein Meisterwerk, sowohl was die Charakterisierung, als was die Interieurmalerei anbelangt, mit Tonqualitäten von geradezu köstlicher Feinheit. Alle künstlerischen Absichten eines Manet finden sich in einem Bilde wie diesem verwirklicht; und darf man das Porträt von Mademoiselle Bréval als Carmen (Abb. S. 12) hinsichtlich des Kolorismus nicht ebenso hoch einschätzen wie Besnards glänzendes Porträt der Frau Réjane! Welchen Ernst vermag er seinen Männerporträts zu verleihen? Und gibt es etwas Vornehmeres und etwas Rassigeres zugleich wie das Porträt der Madame Quintana de Moreno (Abb. S. 5), zurückhaltend wie ein Bronzino, und dabei nervös wie ein Goya?

Erstaunlich ist auch, wie Zuloaga das reine Schwarz anwendet, zu einer Zeit, wo man es ächtet, wohl deshalb, weil man sich seiner nicht zu bedienen weiß. Und wo findet man einen Zeichner, der mit gleicher Sicherheit der Hand und in solch skulpturaler Größe die Gestalten der „Toreros“ (Abb. S. 13) zu modellieren wüßte, der die Kraft und Schönheit eines vollkommenen Organismus mit so viel Geschmeidigkeit der Kontur auszudrücken verstünde? Unter seinen Porträts von Greisen, Bauern und Bettlern sind welche, die uns durch die männliche Einfachheit ihrer Technik und ihres Ausdrucks und durch ihre Größe an die Gestalten des Masaccio erinnern, während andererseits eine Landschaft wie bei dem „Kloster der hl. Jungfrau auf dem Felsen“ (Abb. S. 17) in ihren schwefligen Lichtern und ihrem chaotischen Anblick völlig das Heroische von Delacroix zeigt, und wiederum jene runzeligen, häßlichen, bestialischen Hexen durch den Zauber der Modellierung und die Kraft des Ausdrucks der dramatischen Wucht eines Tintoretto verglichen werden kann. Wie soll man bei alledem das vage Wort Realismus für Zuloaga gelten lassen? Hier bedeutet Realismus nichts anderes als den großen unwandelbaren Stil, als das von einem ganzen Künstler gesehene und gedachte Leben. Der Neuerer, dessen Kühnheit in Erstaunen setzt, ist in Wirklichkeit, genau wie Manet, ein Klassiker. Der Naturalist ist ein Stilist, dessen Streben immer eine bestimmtere Richtung annimmt. Der blutende Reiter auf dem Bilde „Opfer des Festes“ ist eine Vision, tragisch wie ein Greco, und einige neuere Bilder, auf dem er uns fanatische, vor einem Christus niedergeworfene Flagellanten zeigt, offenbaren, daß in Zuloaga das alte und wilde Erbe der Moralès und Valdès Leal mehr und mehr zum Erwachen kommt. So erscheint er uns neu, weil er uns von einer Zeit spricht, in der die Malerei noch des Pathos fähig war. Er imitiert aber die Alten nicht etwa in ihren Werken, wohl aber arbeitet er mit ihren Methoden und wird so ihrer würdig. Nicht nur mit dem Blick erfaßt er die Formen und Farben, sein Geist durchdringt sie und entdeckt unter der glänzenden Hülle das ewige Geheimnis des Lebens. Je weiter er in seiner Laufbahn fortschreitet, umsomehr entfernt er sich so von der Bravour des Virtuosen, destomehr konzentriert er sein psychologisches Studium, desto tragischeren Inhalt verleiht er seinem Stil. Er hat uns das Spiegelbild einer ganzen Rasse



IGNACIO ZULOAGA DER DORFAPOTHEKER



IGNACIO ZULOAGA DAS KLOSTER DER HEILIGEN JUNGFRAU AUF DEM FELSEN

gegeben, deren unvergleichlicher Historiograph er ist; die verführerische Kunst eines Sorolla zum Beispiel könnte überall, von einem Italiener so gut wie von einem Franzosen, ausgeübt werden, denn sie ist keine bodenständige Kunst; die Zuloagas ist es, sie ist der intensivste Ausdruck spanischen Wesens. Und da dieses Spanien verschwindet, ist das Werk dieses großen Künstlers nur umso kostbarer.

Neben den großen Schöpfern ist sein Platz, und im Hinblick auf sie wird man ihn beurteilen müssen; von ihnen hat er die Gründlichkeit bei allem äußeren Glanz und die Sicherheit bei aller Kühnheit, welche in uns vor seinem Werke den Wunsch auslösen, daß solche Werke nicht vorübergehend in den Salons, sondern dauernd in den großen Sammlungen, wie dem Prado und Louvre den ihnen gebührenden Platz finden müßten.

AUS JOZEF ISRAËLS „SPANISCHER REISE“ *)

Prado

.... Gierig faßten wir den ersten besten Saal an, denn wir sahen da schon einen Velasquez; aber jetzt geradezu nach dem großen Saal durchzugehen, bei dem das Museum eigentlich anfängt, war unmöglich; denn wir konnten doch nicht an dem Gemälde vorbeigehen, welches wir durch eine kleine Oeffnung im Nebensaal bemerkt hatten. Es war denn auch der Mühe wert. „Sieh da,“ sagten wir, indem wir uns mit den Ellbogen anstießen, „das ist er nun.“ Eine herrliche Landschaft mit feiner, blauer Luft, durch die sich helle Streifen zogen; und da hindurch ritt auf einem kostbaren braunen,

*) Wir entnehmen diese Ausführungen dem köstlichen, unter dem Titel „Spanien“ bei Bruno Cassirer in Berlin erschienenen Tagebuch einer spanischen Reise des nun heimgegangenen Meisters, dessen Ableben wir auf Seite 24 melden.

lebhaften Füllen ein junger spanischer Prinz in einem vortrefflichen Kostüm. Ich fand das Pferd am schönsten, mein Sohn den Prinzen und Erens die Landschaft. Wir lachten vor Vergnügen und liefen schnell zum Saal hinaus, zur großen Tür hinein: sieh da! Ein großer, geräumiger, hoher Saal, in dem überall Velasquez, Murillo, Tizian und Raffael zu sehen waren, aber Velasquez am meisten.

„Nach dieser Seite,“ sagte mein Sohn, „seht, da hängt die berühmte ‚Uebergabe von Breda‘. „Nein,“ sagte ich, „seht dort, dort hängt ein prächtiges Porträt von Olivarez zu Pferde, noch eins daneben und noch eins, Porträts dreier Hofnarren und ein großes Interieur mit Prinzessinnen mit Velasquez-Haar. Welch prächtiger Hund liegt dort auf der Erde, wie gut konnte er Tiere malen, Pferde, Hunde, Affen, als ob es nichts wäre; und dann der Himmel, und diese einfache Art des Malens, unvergleichlich, er hat seinen Ruhm nicht umsonst. Aber einer der Wächter, der unsere unverhohlene Bewunderung für Velasquez bemerkte, zeigte nach der etwas weiterliegenden Tür, durch die man in einen andern Raum gelangte. Wir konnten in diesen Saal unmöglich eintreten, ohne alle drei wie auf Kommando den Hut abzunehmen, solch ein Hauch von Erhabenheit, solch eine Harmonie der Schönheit kam uns entgegen. Wir begriffen den Wächter; hier hingen wieder drei, vier, fünf der schönsten Werke des großen spanischen Künstlers. In der Mitte des Saales die „Teppicharbeiterinnen“ und diesen gegenüber die „Trunkenbolde“, dies letztere kräftig braun, charakteristisch und hart gemalt, das andere weich, fein, zart und freundlich. Auf den „Hilanderas“ oder „Teppicharbeiterinnen“ ist das Hervorragendste eine schöne, große Frau mit blondem Haar und bloßem Hals und Armen; sie ist bei ihrer Arbeit, man möchte fast sagen, ein lebensgroßer Terburg, wohl etwas kräftiger und breiter, aber die Farbe, die verführerische, sie ist da mit all ihrer weichen Zartheit, ihrer blonden Schönheit. Aber etwas weiter im Saal, da steht ein lebensgroßer Kerl und spricht: es ist ein Hofnarr, er hat, glaube ich, ein Stückchen Papier in der Hand und deklamiert. Ja, er tut’s, wie lebendig er dasteht und seine Hand ausstreckt, um durch Gesten seine Worte zu verdeutlichen. Breit, groß und



IGNACIO ZULOAGA — DER VIRTUOS LARRAPI



IGNACIO ZULOAGA
DAS ALTE KASTILIEN

lebendig ist es — ich hatte noch nie so etwas gesehen.

Velasquez ist ein Maler, wie man ihn sich in der Jugend vorstellt. Eine große Leinwand, schmale und breite Pinsel, und man malt darauf mit lustiger Hand einen Reiter zu Pferd, lebensgroß in einer herrlichen Landschaft mit blauer Luft und lichten Wolken. Gekleidet in einen losen Kittel aus braunem Samt, mit schwarzem Schnurrbart und tiefliegenden Augen steht er da und pinselt mit kundiger Hand eine große Leinwand mit lebensgroßen Figuren voll. Er zeichnet nicht tiefsinnig oder genau, aber groß und treffend; er sucht nicht, er müht sich nicht ab, wirft nicht verzweifelt um sich mit Pinseln und Stühlen, sondern ist ernst und überlegend. Voll Liebe für dasjenige, was er schafft, setzt er sich einen Augenblick nieder, um von seiner rüstigen Arbeit auszuruhen, und studiert aufmerksam das Modell, welches vor ihm steht und auch ausruht von der Pose für einen Trompeter. Dann erhebt er sich wieder, um einige Stunden ohne Pause stehend zu arbeiten, bis er durch die Ankunft einiger Höflinge, vielleicht des Königs selbst, die mit Wohlgefallen seine farbenreiche und klare Arbeit bewundern, gestört wird.

Quel peintre et quel talent! Und wir stehen hier und suchen zu begreifen, was solch ein Mann in solcher Umgebung gefühlt haben muß, wir Maler ohne Mut, ohne Modelle, ohne Hof, König oder Kaiser, um stolz darauf zu sein. Ein Bildchen von kaum ein paar Metern beängstigt uns, und der König lacht über das, was wir ihm auf einer Ausstellung lebender Meister zeigen, und wir kriechen in unsern Winkel und sind Maler in Zweifeln und freudloser Arbeit.

* * *

Wieder der Prado (Velasquez und Rembrandt)

Und ist Velasquez ein noch so tüchtiger Maler, das ist Rembrandt auch; aber dieser ist noch viel mehr; hätte Rembrandt nie einen Pinsel in die Hand genommen, so würde er durch seine Radierungen allein schon einen ersten Platz unter den bildenden Künstlern einnehmen. Die Vortrefflichkeit seines Malertalents ist nur ein kleiner Teil des großen Genies, dieses mit so vielen Facetten geschliffenen Edelsteines; die Wahl der Motive, die Naivität, die Poesie seines düstern, geheimnisvollen Effekts, das Tiefsinnige und Virtuose seiner Behandlung.

Köpfe wie die „Staelmeesters“ hat Velasquez nie malen wollen. Das Haar bebt, die Augen sehen, die Stirn faltet sich. Ich bin zum ersten Male in Madrid, und es freut mich, das für mich so neue Talent Velasquez' bewundern zu können. Aber sehe ich sein Meisterwerk „las Lanzas“, und denke ich an Rembrandts „Nachtwache“, dann beschaue ich das spanische Meisterwerk sicher noch mit großem Entzücken und wahrer Freude, aber in Gedanken schrecke ich vor der „Nachtwache“ wie vor einem Wunderwerk zurück. Das ist ein Pinsel von einer Breite, wie ihn noch nie jemand geführt hat. Alles, was die Malerei vermag, ist hier vereinigt, Naturwahrheit und Phantasie, höchste Meisterschaft in der Ausführung und über allem ein Zauber von Licht und Schatten, der ihm allein eigen ist. Es war ein eigenartiger Geist, dieser Rembrandt, in dem das dichterisch Geheimnisvolle des Nordens mit der Wärme und Virtuosität des Südens vereinigt war.

Ruhig und still dagegen strahlt drüben an der Wand das Werk von Velasquez. Er arbeitet, aber kämpft nicht; er fühlt herrlich, aber streitet nicht; das dumpfe Schweigen in dem Dunkel Rembrandts und sein Ringen nach dem Unendlichen und Rätselhaften kennt er nicht; ruhig und sicher thront er auf dem durch ihn hier eingenommenen hohen Platz; aber die Kunst Velasquez' umfaßt nur seinen eigenen Kreis, die Rembrandts lebt mit jedem Menschenleben mit und strebt dann noch nach dem Historischen und Unsichtbaren.“

* * *

Murillo

O heiliger Murillo, da stand ich nun nach dieser heißen Nacht am folgenden Morgen im Museum zu Sevilla und starrte Dein Werk an und versuchte mir klar zu machen, wie ich mit Dir und Deinem Schaffen zurechtkommen konnte. Im Museo del Prado neben dem siegreichen Velasquez wollte ich Dich nicht flüchtig ansehen. Aber hier bist Du der Tonangebende. Die ganze Seitenwand ist mit Deinen seligverklärenden Gemälden bedeckt; Deine Vaterstadt hat Dir gebührende Ehren erwiesen, und doch bei aller Fülle wie leer, leer durch Eintönigkeit. Du bist mir zu süß, Du kommst mir vor wie ein Gebäck, in dem zu viel Zucker ist. Ich möchte sagen, es ist kein rechter Stil in Deiner Arbeit, es liegt nicht das elegant Royale eines Velasquez darin, auch nicht das Rauhe eine Ribera, alles ist bei Dir abgerundet, angenehm in Farbe und Form.

Wenn Michel Angelo einen Finger auf ein Stück Papier zeichnet, dann ist es ein Finger, wie er ihn erfunden hat; durch einen einzigen Schwung, durch einen einzigen Pinselstrich



IGNACIO ZULOAGA — LÄNDLICHES FEST

verrät Rubens seinen Charakter und die Eigenart seines Talentes. Bei Dir dagegen wird alles durch gleichmäßiges Schaffen ohne Ende ersetzt, immer dieselbe Farbenauffassung, dieselbe Behandlung, die alles weich und glatt macht; würde ich Dich vielleicht den Maler der frommen Sanftmut nennen dürfen?

Und doch werden deine Werke denen der andern großen Spanier stets gleichgestellt werden, denn Dein Werk ist schön; große Gemälde füllen Kirchenwände und Palais mit angenehmen Kompositionen, voll fröhlicher Farben, und sie haben nicht den Fehler des Puppigen — mit dem Du nichts zu tun hast.

So dachte ich, als ich durch das Museum ging, aber als ich ein Ende weiter gegangen war, da stand ich wieder. „Kommt einmal her,“ rief ich meinen Reisegefährten zu, „das ist nun ein häßliches Gemälde, und wie schön ist es doch.“ — Meine zweideutigen Redensarten machten auf sie keinen Eindruck, und ich sah, daß sie gleich mir getroffen waren. Morales heißt der Maler; es ist ein Mann, den wir wenig kennen. In Madrid hatte ich auch bereits etwas von ihm gesehen. Morales ist der Gegenfüßler des angenehmen Murillo. Schwarz ist er und grau, die Farbe ist keine Farbe, sondern nur ein Ton von schaurigem Blaugrau, aber — welch ein Gefühl, welch ein Charakter, es ist alles wie geschaffen, um die große Trauermär des toten Sohnes auf dem Schoße seiner Mutter auszudrücken. Maria ist ein unscheinbares Wesen, aber es ist ein Mensch, es ist eine Frau. Mit einem wehmütigen, ärmlichen Gesicht sieht sie uns an und neigt ihr Haupt, ihr kleines, abgemagertes Haupt über das Angesicht des entschlafenen Jesus. — Alles, was Murillo fehlt, ist in diesem Gemälde vereinigt: Einfalt und Ernst; Prunksucht der Malkunst ist hier vollständig verbannt.



IGNACIO ZULOAGA BETTLER

Daß doch die Menschen die Gemälde stets als Möbel für Salons, in Korridors, Kirchen und Gebäuden gebrauchen wollen. Nun kommt sogar die moderne Idee, daß das Gemälde sich dem Gesamteindruck des Gebäudes anschließen muß; es muß mitwirken. Und Du, armer Morales, hast für Dekorationen kein Geschick, aber Dein Werk möchte ich wohl in mein kleines Zimmer mitnehmen, ich würde es nicht aufhängen, ich würde es mit der bemalten Seite gegen die Wand stellen, aber in jenen Augenblicken, wo man am liebsten mit sich selbst allein ist, in Stille nachdenkt und die Welt ringsum vergessen möchte, dann würde ich Dein Werk vor mich hinstellen, und es würde mich trösten, einen Geist gefunden zu haben, der mit mir fühlt und denkt — und Leid erhebt zu jenem Geheimnisvollen, das wir Poesie nennen.



IGNACIO ZULOAGA — DIE DORFWEISEN

NEUE KUNSTLITERATUR

Volkelt, Johannes. Professor der Philosophie an der Universität zu Leipzig. Kunst und Volkserziehung. Betrachtungen über Kulturfragen der Gegenwart. Geb. M 2.80. München, C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung.

Dies kleine Buch steht hoch über der Masse von Schriften, die das gleiche Thema behandeln. Die Betrachtungen, die es enthält, sind ernst und fein durchdacht, sie haben nichts von jener seichten, aber leider so volksgefälligen Sentimentalität ähnlicher Schriften. Dem Leipziger Philosophen ist Kunsterziehung nicht Modesache. Es zeichnet den Aesthetiker rühmlich aus, daß er sich nicht verirrt in wieder neue Vorschriften für künstlerische Gestaltung und künstlerischen Geschmack. Volkelt besitzt die Gabe künstlerischer Einfühlung, so erwarb er sich, so gibt er seinen Lesern Freiheit und Stärke des Genusses. Wie die Ueberschriften einzelner Abschnitte und Aufsätze des Buches erkennen lassen, z. B. „Kunst und Moral" — „Moderne Dichter als Verkünder einer freieren Sittlichkeit", „Die sittlich kräftigende Wirkung des modernen Naturalismus", „Die Kunst der Gegenwart in ihren Gefahren für die Volkserziehung" behandelt Volkelt vorzüglich künstlerisch sitt-

liche Fragen, um sittliche Erkenntnis zu wecken. Zweifellos wird sein Buch viel Gutes wirken, es wird von Leser zu Leser sich selbst den Weg bahnen. — Freilich rückhaltlos kann ich trotz aller Freude an Volkelts Ausführungen das Buch nicht anerkennen. Beispiele mögen das andeuten: Volkelt verteidigt, ja würdigt ernst den unerschrockenen Wahrheitssinn eines Balzac, Mérimée, Stendhal — aber bei Neueren wittert er Sucht nach Sonderbarem, Pikantem. Nicht, daß er die Sucht verurteilt, ist falsch — aber daß er diese den Künstlern unserer Tage leichter unterlegt als früheren. Volkelt findet auch die massivsten Zoten Rabelais' leicht erträglich — aber aus den Bildern Leo Putz' oder aus Philipp Kleins „Die zwei Freundinnen" kommt ihm unsauberer Qualm entgegen! — Volkelt macht also, ganz wie so viele Beurteiler vor ihm, grobe Anschauungsfehler sobald ihm die zeitliche Distanz fehlt, sobald es sich um ganz neue, noch stark aktive Erscheinungen und Persönlichkeiten handelt. Darüber wäre viel zu sagen, wenn nicht so manches darüber schon geschrieben wäre — gerade für einen Mann philosophischer Objektivität wie Volkelt. Nicht würdig sind solche „Argumente" eines Buches, dessen Gehalt und Absicht wir rückhaltlos als ernst und edel hochschätzen.

Laban, Ferdinand. Verstreut und gesammelt. Aufsätze über Leben, Kunst und Dichtung. 10 M. Berlin, G. Grotesche Verlagsbuchhandlung.

In diesem Buche kommen, aus der nämlichen Feder geflossen, die heterogensten Dinge zusammen, Erinnerungen an die Kaiserin Elisabeth, Hamletprobleme, historische Aufsätze, Kunststudien usw., aber Laban versteht es, die verschiedengearteten Themata auf den gemeinsamen Nenner einer starken, interessanten Persönlichkeit von Anschauungstiefe und Erkenntniswert zu bringen. Manchen Lesern dieser Zeitschrift wird der Name Labans noch vertraut ins Ohr klingen, u. a. erschienen hier seine schönen Aufsätze über die „Deutsche Jahrhundertausstellung" mit den blitzartigen literarischen Fixierungen einzelner Künstlerindividualitäten. ... Ueber dem Sammeln dieser Aufsätze hat Laban der Tod ereilt. So blieb es dem befreundeten Max J. Friedländer überlassen, das Buch zu Ende zu bringen und in einer Einleitung dem Freund ein Denkmal zu setzen: es ist das Wichtigste an ihr, daß wir erfahren, Laban habe zum Kreis der Getreuesten Nietzsches gehört. Im übrigen brauchte es uns nicht erst dieses Geleitwort zu sagen, daß Laban das gewesen, was Schiller einen „philosophischen Kopf" nennt. Das beweist jede Zeile seiner Aufsätze, von denen wir hier nur in kurzem Ueberblick auf die kunsthistorischen und kunstkritischen Inhalts hinzuweisen haben. Rembrandt, Van Dyck, Dürer, Rogier van der Weyden, Botticelli, Goya geben ihm, sei es in Gesamtcharakteristiken, sei es gelegentlich interessanter Einzelfragen, Veranlassung zu geistreichen, bei aller Gelehrsamkeit nie aufdringlichen, wissenschaftlichen Traktaten. Zur neueren Kunst leiten Schadow und Füger über. Auch die Aufsätze über die „Deutsche Jahrhundert-Ausstellung" sind nochmals abgedruckt, ihnen reihen sich Studien allgemeineren Charakters, über „Wirklichkeitsmalerei", „Die Reiterdenkmäler Berlins und Wiens", „Künstlerische Firmenschilder", „Museumsfragen" an. Die prächtigsten Aufsätze aber sind die über Manet und über „Böcklins Musageten". Der Aufsatz „Zwanzig Jahre nach Manets Tod" enthält den für einen Museumsbeamten geradezu blasphemischen Satz: „Die alten Bilder tun dem Bilde Manets nicht wehe, umgekehrt, das Manetsche Bild tut den alten Meistern wehe — allen!" Und es wird das Experiment vorgeschlagen, Manets „Serre" aus der Nationalgalerie zur Sammlung der alten Meister hinüberzuexpedieren — ein Experiment, wie es H. v. Tschudi in der K. Aelteren Pinakothek in München mit der Aufstellung der Sammlung Nemes versucht. G. J. W.



JOZEF ISRAËLS. † 12. August
Nach einem Selbstbildnis

JOZEF ISRAËLS †

Am 12. August hat Holland in Jozef Israëls seinen größten derzeitigen Maler verloren. Wenn heute von moderner holländischer Kunst die Rede ist, so ist der Name Israels wohl stets der erste, der ausgesprochen wird, denn in Israels begrüßte die heutige Generation den Erneuerer der holländischen Malerei. In ihm verkörperte sich eine ganze Entwicklungsperiode der modernen Kunst; er hat die holländische Malerei aus den erstarrten Formen der Historienmalerei, der auch er bis in seine dreißiger Jahre huldigte, zur Naturwahrheit zurückgeführt und in Farbe und Technik die altniederländische Malerei, deren Werken sich die seinigen in der Intimität des Naturgefühls so sehr nähern, erneuert. Noch 1855 sah man von dem damals Zweiunddreißigjährigen Beispiele des in den Zeiten von Delaroche allein kunstfähigen Historienbildes; dann aber brachte ein Aufenthalt an der holländischen Küste, zu dem ihn Krankheit zwang, den Umschwung; die Poesie der holländischen Küste und des holländischen Interieurs, die Not und der Kampf ums Dasein im Leben der Armen sind fortan Gegenstand seiner immer reifer werdenden Kunst gewesen. Nicht besonderer technischer Geschicklichkeit hat er die großen Erfolge, die sich mit ungefähr seinem 50. Lebensjahr einstellten, zu danken gehabt, sondern dem bei aller Einfachheit der Technik großen Stimmungsgehalt seiner Bilder. Die Natur und Rembrandt waren seine Götter. „Das ist die Größe dieses Wundermannes, daß die Natur selbst so oft an seine Kunst erinnert", sagt er von Rembrandt in seinem Buche über seine spanische Reise. Muther nennt ihn mit Recht den holländischen Millet. — Bemerkenswert ist auch die Vielseitigkeit seines Schaffens; lachende Kinderbilder sind ihm ebensowohl gelungen, wie dämmernde holländische Stuben, wie kraftvolle Strand- und Fischerbilder, wie biblische Motive. Außerordentlich groß war sein Einfluß auf die Jüngeren, nicht nur in Holland, sondern auch in Deutschland.

Redaktionsschluß: 17. August 1911
Ausgabe: 7. September 1911
Herausgeber: F. Schwartz. Für die Redaktion verantwortlich: P. Kirchgraber. Druck und Verlag von F. Bruckmann A.-G. Sämtlich in München





F. A. VON KAULBACH
LENBACH IN ROM

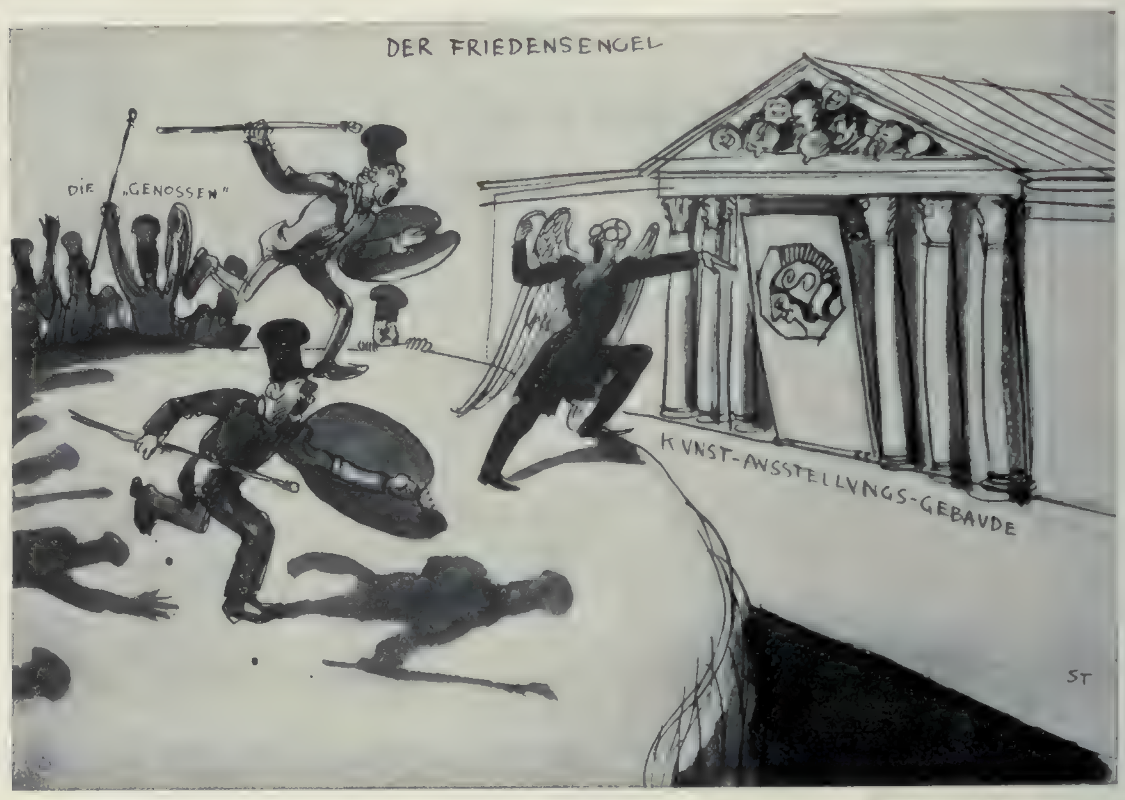


F. VON STUCK MEDAILLE

ALLOTRIA

Marginalia von J. S.

Auf die Gefahr hin, fast niemandem etwas Neues damit zu sagen, sei an die Spitze dieser Randglossen zu heiteren Schöpfungen liebenswürdiger Laune die gut beglaubigte Erzählung gestellt, durch die sich erklärt, wieso das altattische Wort „Allotria“ zum klingenden Namen einer blühenden Künstlergesellschaft geworden ist. Es war im Jahre 1873 und man beschäftigte sich mit der würdigen Vertretung Münchens auf der Wiener Weltausstellung. Die „Jungen“ von damals, Gedon und sein Kreis, traten mit ihren Gedanken über die einzig richtige Art, Kunstwerke auszustellen, hervor. Aber die Alten wollten nichts davon wissen und ihr angesehenster Wortführer tat die Vorschläge ab mit dem Ausruf: „Das heiße ich Allotria treiben.“ Die Jungen aber gingen hin und gründeten — die Allotria. Wenn auch nicht in Wien 1873, so doch in München 1876 führten sie ihre Ideen zum Siege. Das Schützenfest 1881, die Bismarckfeier 1885, das Centenarium König Ludwigs I. (1888), zahlreiche Künstlerfeste und bleibende Werke wie Anlage und Inneneinrichtung des neuen Bayerischen Nationalmuseums, das waren alles Erfolge der zuerst schroff abgelehnten Neuerungen, deren Nachwirkung sich auch heutzutage, freilich vielfach verändert und anderen Ver-



F. VON STUCK DER FRIEDENSENGEL

hältnissen angepaßt, bei allen Ausstellungen, Festen, Museen noch herausfühlen läßt. Es war die „Münchener Künstlergesellschaft Allotria" — so nämlich lautet genau und ausführlich der Name —, die, wiewohl im wesentlichen ein geselliger Verein, bei all den genannten Veranstaltungen ratend und tatend dabei war und in deren Schoße die besten Anregungen keimten. Die Mehrzahl der einheimischen Künstler von Bedeutung traf sich von je in der Allotria, hervorragende Mitglieder der königlichen Bühnen, ein Rüthling, Levi, Eugen Gura, bedeutende Dichter und Schriftsteller suchten regelmäßig oder gastweise Anschluß an den geselligen Kreis. Und von den in- und ausländischen Größen, die sich vorübergehend in München aufhielten, führte Lenbach die meisten, die ihm zu seinen Bildnissen saßen, in die Allotria ein: es war der schönste Tag in ihrer Geschichte, als er seinen erlauchten Gast, den Fürsten Bismarck in die Gesellschaftsräume geleiten konnte und der größte Deutsche den Männern der Palette, des Meißels und des Zirkels aus dem großen alten Zinnpokal, der seitdem Bismarckhumpen heißt, Bescheid tat.

Von der Gegenwart soll hier nicht die Rede sein. Es sei lediglich gesagt, daß die Allotria zurzeit etwa 150 ordentliche, d. h. der Künstlerschaft angehörige und etwa 50 außerordentliche Mitglieder zählt und trotz der Lücken, die der unerbittliche Tod gerissen hat, die Mitgliederliste eine stattliche Zahl von Namen aufweist, auf die nicht allein die Stadt, sondern ganz Deutschland mit berechtigtem Stolze blickt. Die Feste, die bei der Wiederkehr des Stiftungstages oder wenn ein hervorragender und beliebter Allotrianer in ein neues Jahrzehnt seines Lebens eintritt, gefeiert werden, sind die Heerschau über die lebendigen Kräfte der Allotria. Aber alle Versuche, diese Feste zu schildern, sind mehr oder minder gescheitert. Allotriaabende, wie es zuletzt die zu Defreggers Siebziger und zu Gabriel v. Seidls Sechziger gewesen sind, muß man erlebt haben. Hingabe an die Sache, Geschmack, Laune, Gemüt, das sind Faktoren, welche jene Stimmung auslösen, die keine Feder festzuhalten vermag.

Einen kostbaren Schatz besitzt die Allotria in ihren Kneipzeitungen und daneben in ihrer Karikaturensammlung, welch letztere, dank der Mühewaltung des jetzt an der Akademie in Düsseldorf wirkenden Mitgliedes Professor Josef

Huber-Feldkirch in mehrere starke Bände vereinigt, in dem Vereinslokale gehütet wird. Diese Zeitschrift hat die Ermächtigung erhalten, daraus nach langer Pause wieder einmal eine kleine Auswahl zu veröffentlichen. Nicht ohne Zögern hat die Allotria dem Drängen des Verlags und der Redaktion nachgegeben. Hat sich doch bei ihr stillschweigend der Grundsatz herausgebildet, mehr in Ruhe und Abgeschlossenheit für das innere gesellige Leben zu arbeiten als für die Oeffentlichkeit. Wenig oder nichts pflegt von ihr und ihren Festen in die Presse zu dringen, und wenn es ausnahmsweise doch geschah, so war es meist gegen ihren Willen und von mehr oder weniger unberufener Seite. So braucht die Allotria bei der Vorbereitung ihrer Festlichkeiten niemals zu fragen: was wird darüber in der Zeitung stehen? und ihre Veranstaltungen gewinnen dadurch an Freiheit und Reiz. Denn gerade, daß ein etwaiges Mißlingen keine Gefahr bedeuten würde, ist eine Bürgschaft für das Gelingen und ermuntert Kräfte, die das Heraustreten vor eine breitere Oeffentlichkeit scheuen, zu eifriger Mitarbeit und zur Uebernahme auch der exponiertesten Rollen. Der scheinbare Nachteil, daß die hohen, behaglichen Räume der Gesellschaft nur eben für die Zahl der ortsanwesenden Mitglieder ausreichen und daher bei Stiftungsfesten und Jubiläen die Einführung von Gästen ausgeschlossen sein muß, erweist sich für die Durchführung des erwähnten Grundsatzes als überaus günstig. So stört nichts den intimen Grundzug und es kann manches an unschuldigen Scherzen und Anspielungen gewagt werden, was andernfalls ungesagt und ungewagt bleiben müßte.

Was aber von den Festen gilt, hat doppelte und dreifache Geltung für den Inhalt der Kari-



F. VON STUCK fec.



A. HENGELER fec.

katurenbücher. Ist die Karikatur schon an sich, auch da wo sie sich wie im Kladderadatsch oder anderen hochstehenden Witzblättern an die gesamte Oeffentlichkeit zu wenden scheint, an national und kulturell begrenzte Kreise gebunden, wenn sie ganz und richtig erfaßt werden will: so ist dasselbe in viel höherem Grade der Fall, wenn sie auf einen kleinen Zirkel berechnet ist und Personen und Dinge zu ihrem Gegenstande macht, die außerhalb nur wenig oder gar nicht bekannt sind. „L'art pour l'art" gilt am wenigsten für die Karikatur. Auch Hogarth und Goya fordern zum richtigen Verständnis und Genuß eine eingehende Kenntnis ihrer Zeit und ihrer Umwelt. Schon daraus ergibt sich eine Begrenzung des Mitteilbaren. Ein anderes kommt hinzu. Im Grunde hat es niemand gern, wenn seine weniger vorteilhaften Seiten auf offenem Markte bloßgestellt werden, und was im Freundeskreise als harmlose Neckerei empfunden wird, wirkt als Kränkung, wenn es der Welt der Uebelwollenden vorgesetzt wird, und je nach dem Publikum, vor dem unsere Schwächen — und wer hätte deren nicht? — verspottet werden, vermag eine und dieselbe Karikatur auf seiten des Betroffenen ebensoleicht herzliches Lachen wie das Gefühl des schmerzlichsten Verletzt-



A. HENGELER DER NEUE ORDEN

seins auszulösen. Nicht als ob das Album der Allotria viele solche Stücke enthielte. „Ein guter Mensch macht gute Witze und keine schlechten", so oder ähnlich äußert sich Gottfried Keller einmal, und die Sammlung, von der wir sprechen, ist ein Beweis dafür. Auch daß die Dinge für eine ausschließliche Herrengesellschaft gezeichnet sind, gibt nur bei dem verschwindend kleinsten Bruchteil Veranlassung, sie von der Veröffentlichung auszunehmen.

Somit wird im wesentlichen bloß das gebracht, was rein künstlerische Vorzüge mit stofflichem Interesse für einen weiteren Betrachterkreis vereinigt. Es sind also Teilstücke, was diese Zeitschrift aus den Karikaturenbüchern der Allotria zu bringen in der



A. HENGELER fec.

wird das ohne weiteres klar, wenn er in den beigegebenen Illustrationen den Zügen manch eines begegnet, der nicht mehr unter den Lebenden weilt, und den einen oder anderen in einer Situation sieht, die nur der Jugend gestattet ist und sich weniger gut mit seinen späteren Aemtern und Würden oder aber Familienvaterpflichten verträgt.

Es handelt sich bei unseren Bildern im wesentlichen um die Zeit, in der Lenbachs überragende Persönlichkeit der Gesellschaft ihren Stempel aufdrückte. Mit wie engen Banden Lenbach mit der Allotria verknüpft war, ist ja hinreichend bekannt. Hier verbrachte er Jahre um Jahre einen großen Teil seiner Erholungsstunden, hier gab er seine fruchtbringenden Anregungen, bereitete er seine geistvollen Künstlerfeste vor, hier sprach er manch offenes Wort von unerhörter Kühnheit, hier konnte er es, denn hier wußte er sich verstanden und geliebt auch von denen, die in vielen Fragen anderer Meinung waren.

Dann aber erzählen die Illustrationen dieses Heftes von jenen Tagen, in denen die „Immergrünen" mit Stuck, Exter, Hubert von Heyden an der Spitze, ihre Vereinigung mit der Allotria vollzogen. Sie waren eine jugendfrohe Kumpanei, die ein ungeahntes neues Leben in den Kreis der bedächtiger gewordenen Stürmer von Anno 73 brachte und nach ernster Tagesarbeit im Dienste des Fortschritts zusammenkam, um in der Allotria die Nacht bis zum Morgengrauen zu durchschwärmen, und auch den Münchner Karneval mit vollen Zügen genoß. Das war um die Wende der achtziger zu den neunziger Jahren, jenen Jahren, in denen die überschäumende Kraft der — damals — Jungen die alten künstlerischen Ausdrucksformen über Bord warf, die hergebrachten Künstlervereinigungen sprengen wollte und die „Secession" vorbereitete. Die Allotria war etwas wie ein neutraler Boden, wo sich alt und jung,

Lage ist, Teilstücke, die hauptsächlich die künstlerische Höhe der ursprünglich nur zur Freude eines kleinen Freundeskreises geschaffenen Werke beleuchten, nicht aber diesen Freundeskreis selbst schildern sollen.

Mit Absicht beschränkt sich schließlich die Auswahl auf eine im Grunde abgeschlossene, hinter uns liegende Periode. Dem Betrachter

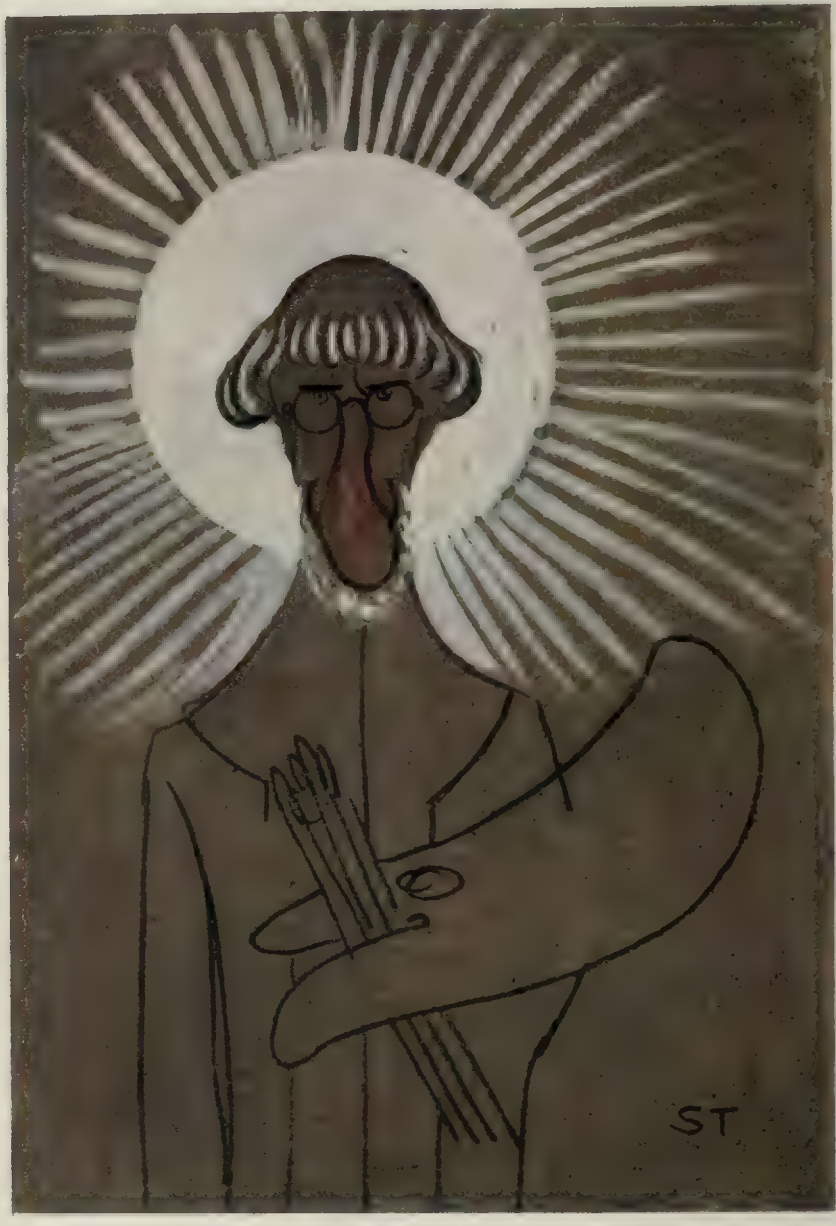
Freund und Feind bei Becherklang und Saitenspiel, sowie am Tarocktisch trafen und die Gegensätze sich bedeutend weniger schroff ausnahmen als in den Spalten der Tagesblätter und der Kunstzeitschriften, und der Humor das Seine dazu beitrug, zu mildern und zu versöhnen.

Von all dem ist das Karikaturenalbum das

SEIDL SEITZ HVPP VND STVCK IN ROM

F. VON STUCK

DIE ROMFAHRT



F. VON STUCK AUS DER GALERIE DER ZUKUNFT

getreue Spiegelbild. Von Lenbach und seinem Aufenthalt in Rom erzählt gleich das Titelbild dieses Heftes. Es ist von Fritz August von Kaulbach, von dessen eifriger Mitarbeiterschaft an den Allotria-Kneipzeitungen diese Zeitschrift im Jahrgang 1893/94, S. 1 u. ff. einen Begriff zu geben versuchte. Er und der leider frühverstorbene Lossow werden in unserer heutigen Reihe hauptsächlich von Stuck und Hengeler, zu denen sich mit gleichwertigen Gaben Samberger, Julius Diez und Exter gesellen, abgelöst. Stuck ist hervorragend vertreten durch das Blatt, in dem er die Hitze und die Monumentalität der ewigen Stadt ebenso überzeugend wiedergibt wie die Temperamente der vier Reisegefährten, deren Namen die Inschrift dem, der sie nicht ohnedies erkennt, enthüllt (Abb. S. 33). Dann führt er uns einen der besten Freunde und getreuesten Gefährten Lenbachs vor, den gelehrten, unvergeßlichen Hans Riggauer, der als Vorstand der staatlichen Münzsammlung gewirkt hat: daher die Me-

daillenform (Abb. S. 27). Der Beschauer findet ihn wieder auf Hengelers Zeichnung auf Seite 46, als den phlegmatischen Gegenpol zu dem lebhaften Gabriel Seidl, der dem essenden „Fürstand“ neue Projekte für das Künstlerhaus auseinandersetzt. Das Künstlerhaus! Lenbach hat den Bau mit Leidenschaft betrieben und auch die widerstrebendsten Kräfte der Allotria zur Mitarbeit veranlaßt (man vergleiche dazu das Bild auf S. 30). Als es fertig war, da gab es böse Kritiken auf Seite der Modernen und einer von ihnen braute aus 1 Gramm Anerkennung und 99 Gramm Ablehnung das Schlagwort: „Das Künstlerhaus ist der Schwanengesang der Alten“. Hengeler aber griff zum Zeichenstift und schuf den „Schwanengesang der Alten“ (Abb. S. 47), womit er alle Lacher auf die Seite der angegriffenen „Schwäne“ brachte.

Den Kampf um die neue Kunst illustrieren die Bilder auf S. 28 und 29. Die Selbständigkeit einer in sich gefestigten Individualität verspottet in dem köstlichen „Ganzes Bataillon: Plein — air“ die Unselbständigkeit der vielen und allzuvielen Mitläufer und Modeanbeter. „Aus der Galerie der Zukunft“ betitelt sich eine Serie Stuckscher Karikaturen aus den ersten Zeiten der Secession, ihnen schließen sich, meist von Hengelers Hand, in langer, lustiger und abwechslungsreicher Folge die Bilder anderer an, welche sich in der Allotria durch irgend etwas, und sei es nur durch Seßhaftigkeit, hervorgetan haben. Die Auswahl betrifft natürlich vor allem die Träger bekannterer Namen; wer die Persönlichkeiten gesehen hat, wird auf den ersten Blick Becker-Gundahl, Grätz, Frhr. v. Habermann, Harburger, Herterich, v. Heyden, Höcker, Albert v. Keller, Oberländer, Rümann, Samberger, Stuck, den jovialen Schwabenmajer, den Physiker Prof. Dr. Edelmann u. a. herausfinden. Der verdiente langjährige Kassier, Gustav Laeverenz († 1906), erscheint auf Seite 43 in der für ihn charakteristischen Ruhelage. Der feinsinnige Poet des Künstlerhauses und der Allotria, zugleich ihr Regisseur, Prof. Benno Becker, ist von Julius Diez auf Seite 51 dargestellt. Zwei Bilder



F. VON STUCK AUS DER GALERIE DER ZUKUNFT

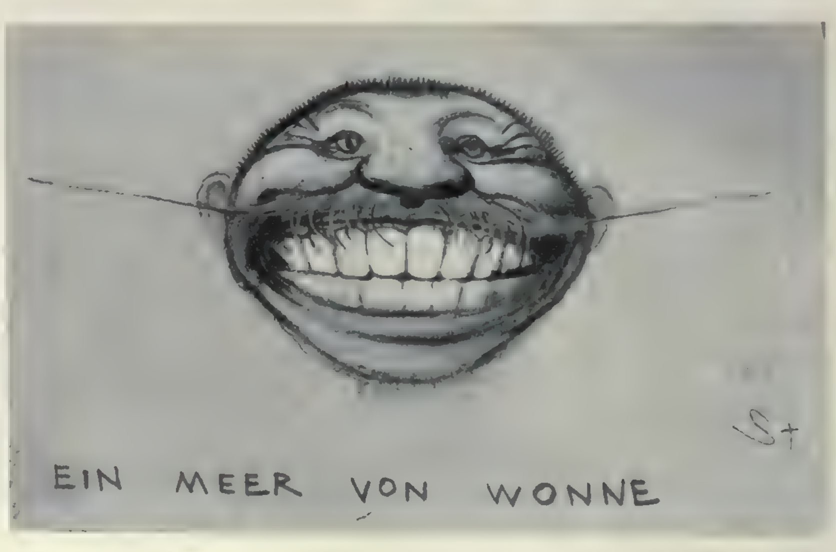
endlich erinnern an Franz Fischer (Abb. S. 44) und Konrad Dreher (Abb. S. 38), deren so verschieden geartete Kunst viele Allotria-Abende verschönt.

Doch bleibt es wohl ein unnötiges Bemühen, mit Worten Werke des Stiftes erklären zu wollen, die sich selbst erläutern. Auch das künstlerische Moment in ihnen spricht für sich selbst. Nur auf die zeitliche Einreihung darf noch hingewiesen werden, aus der hervorgeht, daß die Allotria-Karikaturen nicht ohne Einwirkung auf spätere geblieben und in ihrer schlechthin vollendeten Knappheit und Treffsicherheit, dann vor allem nach der technischen Seite hin vielfach vorbildlich geworden sind.



F. VON STUCK AUS DER GALERIE DER ZUKUNFT

Finden sich in den ältesten Jahrgängen des Allotria-Albums hin und wieder Zeichnungen, die technisch heute nicht mehr ganz zu befriedigen vermögen, so hat in den neueren Bänden schon die erbarmungsloseste Kritik, die es gibt, die der befreundeten Kollegen, dafür gesorgt, daß nur solche Stücke das Lampenlicht der Allotria erblicken, die vor dem strengsten Urteil bestehen können. Von der Lebenskraft der Allotria erwarten wir, daß ihr Nachwuchs das Werk im gleichen Geiste fortführen wird, als Dokument zur Geschichte der Münchener Malerschule, die so erfolgreich dem Humor in der Kunst sein althergebrachtes Recht gewahrt hat.



F. VON STUCK EIN MEER VON WONNE

DIE DREI GABEN DES KÜNSTLERS

EINE ALTMODISCHE BETRACHTUNG

Von Konrad Lange

I

Man begnügt sich in der Regel damit, die Künstler als Einzelerscheinungen zu fassen. Besonders lebende Künstler ordnen wir nicht gern in ein System ein. Die Vorliebe für Schubfächer ist veraltet. Von der Kritik fordern wir, daß sie vor allem der Persönlichkeit des Künstlers, das heißt dem, wodurch er sich von anderen unterscheidet, gerecht werde.

Aber die Wissenschaft hat nun einmal das Bedürfnis der Zusammenfassung. Sie möchte gern Ordnung in die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen bringen. Wir streben deshalb danach, die Vielheit der Künstler nach Typen zu ordnen. So können wir hoffen, schließlich zu einer Typologie des Künstlertums zu kommen. Vielleicht dienen wir damit den Künstlern auch praktisch, indem wir ihnen die Selbsterkenntnis erleichtern. Jedenfalls ist eine solche Typologie für die Kritik wertvoll, insofern sie ihr die Möglichkeit gibt, die Großen von den Kleinen zu scheiden, klar darüber zu werden, warum Rangabstufungen gemacht werden müssen.

Früher glaubte man, mit Unterscheidungen wie realistisch und idealistisch auskommen zu können. Aber abgesehen davon, daß meistens nicht ersichtlich war, ob man diese Worte im inhaltlichen oder formalen Sinne gebrauchte, hat man auch längst erkannt, daß solche Schlagworte das Wesen der Sache nicht treffen. Jede Kunst ist realistisch und idealistisch zugleich, weil sie sowohl der Natur als auch der Persönlichkeit des Künstlers Rechnung tragen muß, wenn sie überhaupt Kunst sein will.

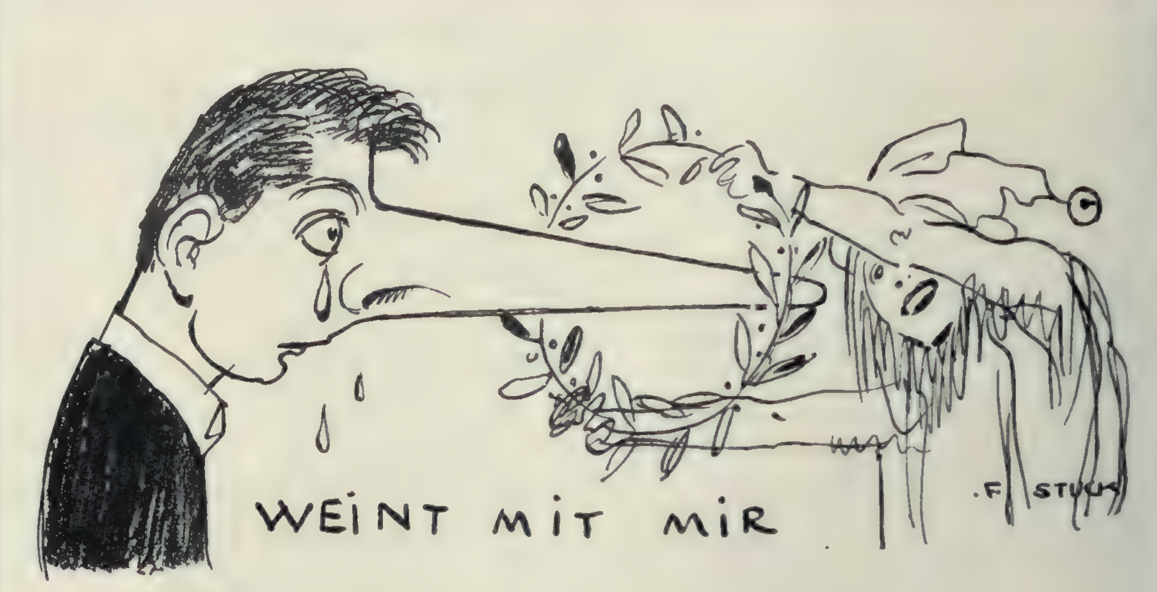
Ich möchte deshalb eine andere Einteilung vorschlagen, die bisher, soviel ich weiß, noch nicht versucht worden ist. Sie gründet sich auf das, was ich die fundamentalen Gaben des Künstlers nenne.*) Deren gibt es, wie ich glaube, drei.

Die *erste* Gabe das ist die Fähigkeit, die Natur, das menschliche Sein, kurz alle Geschehnisse, die man wahrnimmt, mit starken Gefühlen zu erleben. Hier handelt es sich also noch nicht um künstlerische, sondern um allgemein menschliche Gefühle, wie sie jeder lebhaft empfindende Mensch haben kann. Sie beziehen sich nicht auf Kunstwerke, sondern auf alles in der Natur und im Leben des Menschen,



A. HENGELER fec.

*) Wieder eine andere Unterscheidung ist die nach der Weltanschauung des Künstlers, über die ich vielleicht ein andermal einiges sagen werde.



F. VON STUCK fec.

was Gegenstand der Wahrnehmung und Darstellung sein kann. Der Künstler soll diesen Dingen gegenüber sehr impressionabel sein. Er soll sich durch das, was sinnlich reizt, auch wirklich sinnlich reizen lassen. Was religiös oder ethisch wertvoll ist, soll ihn in seinem Handeln bestimmen. Je nach Umständen soll er auch patriotisch, sozial, wissenschaftlich usw. interessiert sein. Wir bezeichnen das als allgemeine Bildung. Es kommt dabei nicht auf das äußere Wissen, auch nicht auf die Zahl der Interessen, sondern auf die Stärke und Lebhaftigkeit derjenigen Interessen an, zu denen wir durch Begabung und Neigung hingeführt werden. Wer einer schönen Frau gegenüber kalt bleibt, wird niemals schöne Frauen überzeugend malen können, und wer die Erzählung einer aufopfernden Tat ohne starkes Lustgefühl anhören kann, der tut besser, ethische Stoffe nicht zum Gegenstand seiner Kunst zu machen.



A. HENGELER fec.

Zu dieser Gabe gehört auch die Empfänglichkeit für den Stimmungsgehalt der Natur. Die Stimmung selbst ist natürlich ein subjektiver Zustand. Aber sie setzt objektive Erscheinungen voraus, durch die sie angeregt wird. Sonst würden nicht verschiedene Menschen von denselben Naturphänomenen zu ähnlichen Stimmungen angeregt werden. Daß die Nacht Grauen, das Meer Sehnsucht, ein Sonnenuntergang Ruhegefühl erzeugen, erklärt sich aus Assoziationen, die bei allen Menschen in unfähr gleicher Weise vorhanden sind. Nur die Uebereinstimmung dieser Assoziationen macht es möglich, daß der Maler mit Stimmungslandschaften auf andere Menschen einwirken, sie zu einer ähnlichen Stimmung anregen kann wie die, welche er selbst beim Anblick der Natur erlebt hat. Daraus ergibt sich aber, daß der Maler nicht erst durch die künstlerische Formulierung dieser Naturphänomene angeregt werden darf, son-



F. VON STUCK — DER HERR LEHRER

dern schon durch diese selbst zu starken Gefühlen angeregt worden sein muß. Wer die Natur nicht selbst stark empfindet, kann auch durch ihre Darstellung andere nicht gefühlsmäßig beeinflussen. Ich will diese Gabe, um ihren allgemein menschlichen Charakter und ihre Loslösung vom Künstlerischen zu kennzeichnen, *Lebensgefühl* nennen.

Die *zweite* Gabe ist ganz anderer Art. Sie besteht in der Fähigkeit, die Natur unter Umständen auch losgelöst von allen praktischen Interessen, von allen sinnlichen und ethischen Beziehungen, rein als *Erscheinung* aufzufassen. Beim bildenden Künstler, den ich hier in erster Linie im Auge habe, gehört dazu nicht nur, daß er die Formen und Farben der Natur physiologisch scharf und genau wahrnimmt, sondern auch, daß diese Wahrnehmung bei ihm mit einem starken Lustgefühl des Gesichtssinnes verknüpft ist. Aus diesem Lustgefühl, das nicht mit den „Lebensgefühlen“ zu verwechseln ist, erklärt sich die so vielen Menschen ganz ver-



A. HENGELER KARNEVAL

sagte Fähigkeit, *bei der Anschauung zu verharren*, sich nicht durch andere Interessen davon ablenken zu lassen. Damit hängt aber aufs engste der Trieb zur Naturnachahmung zusammen. Ja ich glaube sogar, daß diese Abstraktion, diese Gabe, ganz in der Erscheinung als solcher aufzugehen, erst aus dem Bedürfnis der Naturnachahmung entstanden ist. Die erkenntnistheoretische Frage, ob es überhaupt eine objektive Natur gibt, die von der Kunst nachgeahmt werden kann, ob nicht vielmehr der Künstler selbst erst die Natur, die er nachahmt, in seinem Geiste schafft, ist für diese Frage vollkommen gleichgültig. Genug, daß der naive Künstler die Natur als etwas objektiv Gegebenes auffaßt, das er wohl mehr oder weniger frei nachahmen, nicht aber durch eine eigene Schöpfung seines Geistes ersetzen kann. Ich will diese zweite Gabe als *Anschauungskraft* bezeichnen.

Die *dritte* Gabe endlich ist die technische Geschicklichkeit. Ich verstehe darunter nicht nur die manuelle Beherrschung des Materials und der Instrumente, mit denen das Kunst-



A. HENGELER fec.

werk hergestellt wird, sondern auch die Freude an der technischen Manipulation als solcher. Also zunächst das Lustgefühl, das mit der Anschauung des Materials verbunden ist. Den Maler muß schon das bloße Farbenpigment, den Bildhauer der glänzende und durchscheinende weiße Marmor — ganz abgesehen von dem, was sie darstellen — in Entzücken versetzen, er muß bei ihrem Anblick starke sinnliche Lust empfinden. Dann aber muß es eine wahre Wollust für jenen sein, den Pinsel auf die federnde Fläche der Leinwand aufzudrücken, für diesen, das Modellierholz in den feuchten Ton einzugraben, der Oberfläche des Marmors die letzten Meißelschläge zu geben. Ich will das als *Materialgefühl* bezeichnen.

Wie verhalten sich nun diese drei Gaben, Lebensgefühl, Anschauungskraft und Materialgefühl zueinander? Zunächst ist klar, daß sie alle drei *bis zu einem gewissen Grade* bei jedem, auch dem unbedeutendsten Künstler vorhanden sein müssen. Als Mensch hat er natürlich sinnliche, ethische usw. Gefühle. Als bildender Künstler hat er zum mindesten früher, in seiner Schulzeit, die Natur mit Interesse nachgebildet. Und da er dies nicht ohne eine gewisse Tech-

nik konnte, muß er auch ein gewisses Materialgefühl gehabt haben. Die Forderung, die wir stellen, geht also genauer gesagt dahin, daß diese drei Gaben *so stark wie möglich,* und zwar in *ungefähr gleicher Stärke* ausgebildet und dauernd beim Künstler vorhanden seien.

Und da machen wir nun die merkwürdige Beobachtung, daß das bei den meisten Künstlern durchaus nicht der Fall ist, ja daß sogar viele jetzt oder einstmals hoch geschätzte Künstler nur eine oder zwei dieser Gaben in bemerkenswerter Stärke besitzen. Die Ursache liegt nicht immer in einer gewissen Einseitigkeit der Begabung, sondern zuweilen auch in bestimmten ästhetischen Irrlehren, die die Künstler dazu verführen, eine oder die andere dieser Begabungen, falls sie vorhanden sind, gering zu schätzen und verkümmern zu lassen. Es kommen Fälle vor, daß ein Künstler nur eine dieser Begabungen in einem über das Niveau anderer Menschen hinausgehenden Grade besitzt. Es kommen auch Fälle vor, wo zwei Gaben zusammen vorhanden sind. Ganz selten aber, und nur bei den wirklich großen Künstlern, finden sich alle drei in gleicher Stärke vereinigt. Wenn man die Kunstgeschichte überblickt und besonders eine größere Zahl neuerer Künstler mustert, so kann man die Beobachtung machen, daß der Besitz einer oder zweier dieser Gaben niemals genügt, um die höchste Stufe zu erreichen. Die meisten Mißerfolge, die im Künstlerleben vorkommen, dürften darauf zurückzuführen sein, daß Schüler und Lehrer diese Lückenhaftigkeit der Begabung nicht rechtzeitig erkennen, um ihr entweder planmäßig abzuhelfen, oder die einzig richtige Konsequenz zu ziehen, nämlich daß der Beruf aufzugeben ist.



F. VON STUCK fec.

In den Zeiten der Romantik war es eine gewöhnliche Erscheinung, daß man das Lebensgefühl allein für genügend hielt. Viele glaubten, daß es möglich sei, mit Frömmigkeit, Rechtschaffenheit, Liebe, Freundschaft usw. gute Bilder zu malen. Die Nachahmung der „gemeinen“ Natur, die Pflege einer so äußerlichen Sache wie der Technik war verpönt. Die Künstler, die aus dieser Anschauung hervorgingen, waren sehr gebildete und sympathische Männer, in ihrer Art gewiß bedeutende Menschen, nur eben keine Künstler. Es waren Raffaels, die leider ohne Arme geboren waren. Sie „konnten“ nichts und stellten sich keine künstlerischen Probleme.

Der Grund ist einleuchtend. Die Gefühlsfähigkeit allein ist *überhaupt noch nichts Künstlerisches,* so sehr gewisse ästhetische Theorien zu dieser Meinung verführen könnten. Sie ist zahlreichen Menschen eigen, die niemals einen Pinsel oder ein Modellierholz in der Hand gehabt, niemals das Bedürfnis der Produktion gefühlt haben. Dazu gehören z. B. viele Frauen und Kinder, da das weibliche Geschlecht und die Jugend in der Regel ganz besonders gefühlsfähig sind.

Auch die bloße Anschauungskraft macht den

F. VON STUCK fec.



LEO SAMBERGER fec.



F. VON STUCK fec.

Künstler noch nicht aus. Die Freude an der Naturnachahmung und damit die Fähigkeit, bei der Anschauung zu verharren, haben Laien zum Teil in sehr hohem Grade. Wenn man alle guten Dilettanten zusammenzählen wollte, käme vielleicht das Zehntausendfache der wirklichen Künstler heraus. Auch die Fähigkeit, von den individuellen Verschiedenheiten der Natur abzusehen und nur das Große und Ganze festzuhalten, ist sehr vielen Laien eigen, Kindern z. B. und primitiven Menschen in besonders hohem Grade. Ohne Beherrschung der Technik steht aber auch sie in der Luft, und ohne allgemeines Lebensgefühl ist sie ein tönendes Erz und eine klingende Schelle.

Ebenso macht die bloße Beherrschung der Technik noch keine Kunst. Das geht schon daraus hervor, daß auch der Handwerker sie braucht. Ihre einseitige Beherrschung führt immer zur Virtuosität. Von den „Malenkönnern", die nur malen können, wollen wir nichts mehr wissen. Und alle Sicherheit in der Handhabung des Materials wird uns nicht über die Gehaltlosigkeit eines Kunstwerks hinwegtäuschen, dessen Urheber uns nichts zu sagen hat.

Schon daraus sieht man, daß jede einzelne dieser drei Gaben nicht ausreicht, um wahre Kunst zu erzeugen. Aber auch zwei Gaben zusammen genügen dazu nicht. Um sich davon zu überzeugen, braucht man nur das Lebensgefühl und die Technik vereinigt zu denken. Es gibt raffinierte Techniker, die auch ein sehr starkes Lebensgefühl haben, aber die Naturnachahmung infolge einer angeborenen Schwäche

oder verkehrter Theorien vernachlässigen. Sie werden nie ein gutes Bild zustande bringen. Es gibt auch Künstler, die ein intensives Lebensgefühl mit treuer Nachahmung der Natur verbinden, sich aber für die spezifisch technischen Probleme nicht interessieren. Sie waren besonders in der Kunst der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts sehr häufig anzutreffen. Ihre Bilder werden uns vielleicht poetisch anregen, den Laien auch wohl in eine Art Illusion versetzen. Aber es fehlt ihnen die persönliche Technik, sie wirken wie bunt angemalte Photographien, die nach einem interessanten oder erhebenden Naturobjekt angefertigt sind.

(Der Schluß folgt)



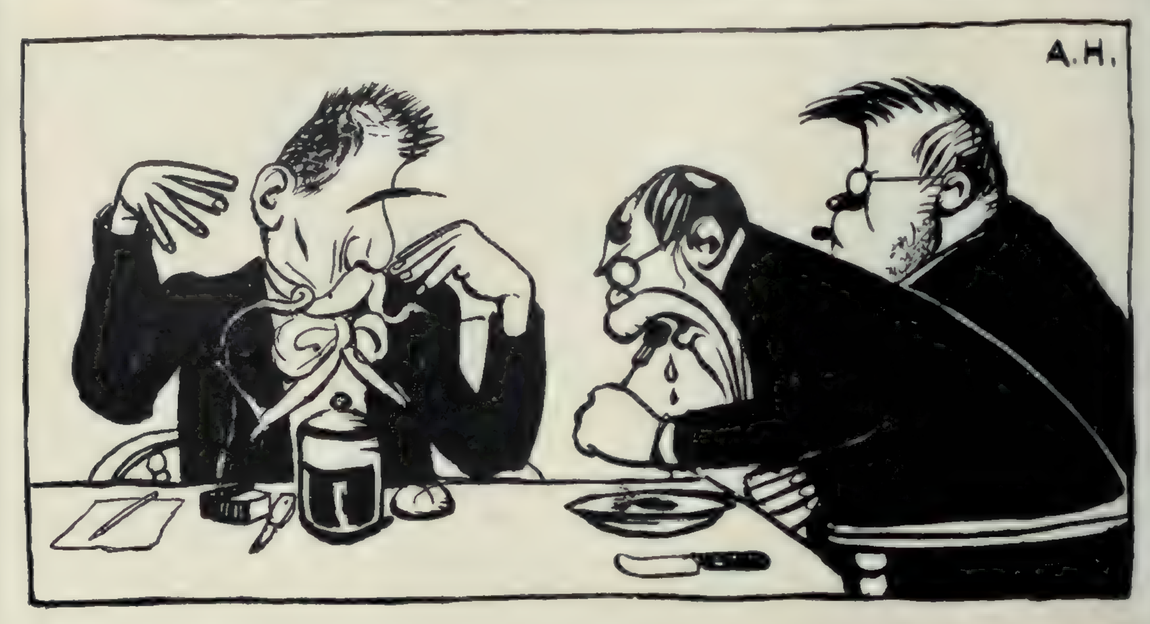
J. EXTER f.

DIE ANTWORT AUF DEN „PROTEST DEUTSCHER KÜNSTLER“

Alfred Walter Heymel, der bekannte Münchner Sammler, besorgte die Redaktion des Gegenprotestes auf den Karl Vinnens.*) Hie Frankreich — hie Deutschland! heißt's, und diese Devise ist erbittert, wie einst das „Welf“ und „Waiblingen“. In Vinnens Gefolgschaft begegnete uns eine Schar von Namen- und Großwürdenträgern der Kunst: Heymel hat einen nicht minder stattlichen Heerbann aufgebracht, mit dem er gegen die Ur-Protestler Attacke reitet. Seine Mannschaft gehört den verschiedensten Waffengattungen der Kunst an: Die Maler als Kerntruppen, die Galerieleiter als schwere Artillerie, die Kunstschriftsteller als berufsmäßige leichte Plänkler, dazu als scharfe Reserven einige Sammler und Deutschlands meistgenannter Kunsthändler Paul Cassirer. Pauli, Lichtwark, Swarzenski, Liebermann, Slevogt, Corinth, Klimt, Orlik, Voll, Keßler, van de Velde ragen aus der Phalanx der Kombattanten hervor — wer die künstlerische Vergangenheit und Gegenwart dieser Männer kennt, wird einsehen und sich dessen nicht verwundern, daß sie gegen Vinnen ins Feld ziehen ... Natürlich überlegt man sich, auch, wenn man sonst nicht „auf Namen fliegt“, eine Sache nochmals genau, für die so bedeutende Leute sprechen. Es kann einen in diesem besinnlichen Ernst auch der Umstand nicht beirren, daß die Heymelsche Mannschaft oft etwas grobes Geschütz auffahren läßt, und daß man nicht selten einem persönlichen Gegner eins auszuwischen sucht, wo's doch nur um die Sache gehen sollte. Enfin — sind wir durch diese neuerlichen Expektorationen viel weiter gekommen? Haben wir jetzt endlich den „Kern“, sind uns jetzt alle Skrupel und Zweifel benommen? Nein, nein und dreimal nein!

Die Sache wird vor der breitesten Oeffentlichkeit behandelt, und auch das Ausland beginnt bereits, auf sie zu schauen. Das verlangte eigentlich, daß alle, die sich zur Sache äußern, Niveau bewahren. Dies ist aber hüben wie drüben leider nicht immer geschehen. Nur selten sah man eine so kluge, klare

*) Im Kampf um die Kunst. „Die Antwort auf den Protest deutscher Künstler.“ München, R. Piper & Co. Siehe hiezu auch unseren Aufsatz im Juniheft, Seite 426 u. f.



A. HENGELER fec.

Anschauung, wie sie uns Dr. Reiche-Barmen vermittelt: „Wenn wir Vertrauen zu der sieghaften Kraft germanischer Kunstbegabung haben und neue Möglichkeiten tiefster künstlerischer Beseligung durch unsere Rasse erhoffen, dann müssen wir aus allen Gründen der Vergangenheit für die Gegenwart der deutschen Kunst eine Auseinandersetzung mit dem französischen Schaffen suchen, das ein integrierender Bestandteil europäischen Kunstwillens ist, damit die nationale Kunst, nach der wir uns sehnen, groß und frei und weit werde...“ Das sind gute Worte. Sie muß auch jeder, der bei Vinnen unterschrieben hat, als wahr erkennen. Denn lösen sie auch das theoretisch überhaupt unlösbare Problem nicht, so scheinen sie doch einen Ausweg aus dem Wirrsal zu zeigen, leuchtet auch in ihnen die ersehnte liebe Sonne noch nicht, so zieht's doch wie Morgenröte herauf . . .

Und mit diesem Wort wollen wir die Sache auf sich beruhen lassen, und auch unsere Künstler, die allzu bereitwillig den Pinsel mit der Feder vertauschten, sollten es nun genug sein lassen. Die



F. VON STUCK fec.


METHUSALEM
A. H.
„DAS KÜNSTLERHAUS IST DER SCHWANENGESANG DER ALTEN." +R. I. P.+
A. HENGELER fec.



F. VON STUCK
DER DICHTER



A. HENGELER fec.



F. VON STUCK fec.

wahre Kunst ist eine praktisch beweisbare — so möge man uns durch Taten, nicht durch Reden zeigen, wer im Recht ist und wer im Unrecht.

DIE KUNSTAUSSTELLUNG BADEN-BADEN 1911

Die *„Kunstausstellung Baden-Baden 1911“* hat nun ihre zweite Abteilung, die ausschließlich die *Münchener Kunst* umfaßt, eröffnet. Es sind in fast 400 Nummern etwa 200 Künstler vertreten, die den folgenden Münchener Künstlervereinigungen angehören: *„Künstlerbund Bayern“*, Künstlergruppe *„Der Bund“*, *„Künstlergenossenschaft“*, *„Luitpoldgruppe“* und *„Secession“*, woraus man bedauerlich leider ersieht, daß die bekannte *„Scholle“* nicht vertreten ist. Da die einzelnen genannten Korporationen diesmal ihre eigene Jury und Hängekommission hatten, läßt sich denken, daß uns hier etwas ganz Besonderes und Auserwähltes geboten wurde und der Eindruck, den die glänzende und geschmackvoll arrangierte Ausstellung auf den Beschauer macht, ist auch deshalb ein sehr günstiger und überaus harmonischer. Besonders gut ist gleich am Anfang die Secession vertreten: Der stark pariserisch fühlende EUGEN SPIRO „Dame mit Hund“ und die an Manets „Olympia“ gemahnende „Courtisane“, JOSEF KÜHN mit ganz exquisiten Interieurs, PAUL CRODEL mit duftig weichen, brillanten Winterlandschaften, SAMBERGER mit bekannten genialen Porträts, LANDENBERGER, KUSCHEL, SCHWALBACH und ROLOFF mit entzückenden, meisterhaft beleuchteten weiblichen Akten — zum Teil unter der beliebten mythologischen Flagge — HERMANN GROEBER mit einer kolossalen, lebensvoll und flott aufgefaßten „Malschule“, der Zügelschüler SCHRAMM-ZITTAU mit seinen bekannten, in vollstem Sonnenlicht wiedergegebenen „Gänsen“, TH. HUMMEL mit seinen prächtigen „Rosen“ und R. NISSL mit den trefflichen Kleinstadtstudien. Den Künstlerbund Bayern repräsentieren sehr gut SCHUSTER-WOLDAN und



A. HENGELER fec.



JULIUS DIEZ fec.

Karl Blos mit soliden Porträts, Hs. v. Bartels, Ernst Liebermann, R. Sieck, Franz Hoch, Rabending und der Böcklin-Epigone H. Urban mit stimmungsvollen Landschaften, W. Geffcken mit einem entzückend feinen Rokoko-Interieur, F. Kunz mit einem intim aufgefaßten „Hl. Franziskus als Vogelfreund“ und der kürzlich leider verstorbene talentvolle Ch. Palmié mit einer sonnigen, ganz modern aufgefaßten „Morgenstimmung“ und einem desgleichen Stilleben. Sehr stark in qualitativer und quantitativer Hinsicht ist die Luitpoldgruppe aufgetreten: Fritz Baer mit seinen großzügigen Alpenlandschaften, Schnackenberg, Curt Ulrich, Buchner, B. Steinmetz und Korzendörfer mit einigen virtuosen weiblichen Bildnissen, Julius Exter mit einer koloristisch an den alten großen Meistern geschulten prächtigen „Bauernfamilie“ L. Putz mit einem exquisiten Interieur, E. Osswald und R. Marxer mit sehr feinen Tierstillleben, Marie v. Brockhusen mit einem brillant gemalten Glasschrank, Böninger, Lietzmann, Emil Uhl und G. Jauss mit fein empfundenen Stimmungslandschaften und W. Tiedjen und Emmy Lischke mit trefflichen Marinen. Gering an Zahl, aber bedeutend an Güte der ausgestellten Arbeiten gibt sich der Bund: lebens- und charaktervolle Porträts von Gregoritsch, Bohnenberger und besonders von dem talentvollen Walter Thor, eine ausnahmsweise ganz brillant gelöste große Historie „Der Triumphzug des Heliogabal“ von Hoffmann v. Vestenhof, Figurenszenen, heroische Landschaften und ein Selbstbildnis von dem rühmlichst bekannten Böcklinschüler und Freunde H. Thomas, Albert Lang, sehr gute Landschaften von Wirkner, Küstner und Melchior Kern. Den Beschluß macht die gleichfalls sehr gut vertretene Genossenschaft mit Defreggers biederem und etwas altfränkisch zahmen „Hofers Abschied“, der geistvollen, altmeisterlich empfundenen und entzückend gemalten Gobelinskizze von F. A. v. Kaulbach, den flotten tonigen „Dordrechter-Stadtmotiven“ des begabten O'Lynch of Town, den schönen Landschaften von O. Strützel, G. v. Canal und L. Bolgiano, mit einigen Porträts von Schildknecht „Schondorferin“ ganz im Leiblschen Geiste gemalt, Alex. Fuks, H. Best, Walter Firle, sowie S. Glücklich und W. Raeuber, den feinen Interieurs und Stilleben von J. Ehrhardt, F. Multerer, Rienäcker und Viktor Schramm, sowie den bekannten „Marinen“ von H. v. Petersen. — Sehr gut und charakteristisch ist ferner die *Münchener Plastik* vertreten durch zum Teil hochbedeutsame Werke von C. A. Bermann, Flossmann, H. Kaufmann, Th. und Irene Georgii, L. Dasio, C. G. Barth, J. Seiler, A. Heer, Herm. Lang, Stadelhofer, Vierthaler und Willi Zügel. — Die reichhaltige Ausstellung der *Graphik* schließt sich denen der beiden vorher genannten Kunstgattungen würdigst an, wir

begegnen hier trefflichen Arbeiten von OSKAR GRAF, W. ZIEGLER, FELBER-DACHAU, O. KUENZER, HELENE LANGE, J. GEISSLER, A. AICHINGER und ULR. WEBER, sowie dem bekannten MEYER-BASEL, A. LAMM und den Meistern des modernen Holzschnitts ADOLF THOMANN und C. THIEMANN.

PAUL MERSE VON SZINYEI *)

Blättert man in noch so ausführlichen Kunstgeschichten des 19. Jahrhunderts, man findet den Namen Paul Merse von Szinyeis, des unerhörtesten ungarischen Meisters der Farbe, nirgends verzeichnet. Einige Kenner und Kunstfreunde nennen ihn wohl in Zusammenhang mit Leibl: Der hat ihn anno 1869 gemalt, und das obschon unähnliche, so doch außerordentlich interessante, rassig hingewetterte Porträt hängt heute im Museum der bildenden Künste in Budapest. Geht man der Entstehungsgeschichte dieses Bildes nach, so erfährt man zugleich von der wichtigsten Etappe in Szinyeis Entwicklungsgang: er gehörte Ende der sechziger Jahre jenem Genie-Schwarm an, der sich in Karl Pilotys Münchner Werkstatt zusammenfand. Gabriel Max und Wilhelm Leibl waren dort seine Intimsten. Auch Victor Müller und Arnold Böcklin durfte er nähertreten; sie alle halfen mit, sein Werk zu bereichern, den Ernst seines Strebens zu fördern, seine schlummernden Fähigkeiten zu entwickeln. Szinyei stand also damals jenem Kreis nicht ferne, den Thoma „die erste Sezession" getauft hat... Die Bilder der Franzosen kannte Szinyei nur vom Hörensagen. In seinen handschriftlichen Memoiren erzählt er dies: „Meine Kollegen Gabriel Max und Viktor Müller, die die Pariser Ausstellung vom Jahre 1867 gesehen hatten, konnten von den französischen Malern nicht genug Wunder erzählen. Ihre Bilder, so sagten sie, sind gar nicht komponiert und erscheinen ganz natürlich. Alles ist in einfachen, hellen Farben gemalt, der grüne Rasen hellgrün, der Himmel blau, das rote Tuch rot! Halt, das wäre ja eben, was auch ich will! So wurde ich zum Nachahmer der französischen Maler, bevor ich auch nur ein einziges ihrer Bilder gesehen hatte: ab invisis." — Das ist der springende Punkt: Szinyeis „Schaukel" (1869), „Wäscherinnen" (1869), „Rokoko" (1872), „Maifest" (1873), Bilder, die ein skrupelloser Händler noch vor wenigen Jahren unbedenklich als frühe Monets oder Renoirs hätte auf den Markt bringen können, sind ganz unabhängig von den Franzosen entstanden. Welche erstaunliche Duplizität der malerischen Ereignisse! Im 7. Kapitel seines mehr enthusiastischen als kritischen Begleittextes zu der Auswahl von beiläufig 40 Reproduktionen Szinyeischer Gemälde stellt der bekannte ungarische Publizist Béla Lázár den Impressionismus Monets und den Pleinairismus Szinyeis einander datenmäßig gegenüber und kommt zu so schlagenden Resultaten, daß sich der Untertitel des Werkes: »Ein Vorläufer der Pleinairmalerei" allerdings als berechtigt erweist... Auch was wir sonst aus dem Text erfahren, und was uns die sauber und in guten Techniken reproduzierten Tafeln an Eindrücken vermitteln (für mich sind die zwischen 1869 und 1874 entstandenen Werke Szinyeis die wichtigsten), läßt es geraten erscheinen, sich mit diesem bedeutenden, als künstlerische Erscheinung ganz isoliert stehenden Meister möglichst eingehend zu beschäftigen. Besonders jenen, die seine Werke nicht im Rahmen der Münchner Piloty-Schule-Ausstellung sahen oder gelegentlich der Kollektiv-Ausstellung bei Heinemann in München bewundern durften, ist dieses begeisterte Buch ein guter Führer zu Szinyei.

G. J. W.



A. HENGELER fec.

*) Béla Lázár, Paul Merse von Szinyei, ein Vorläufer der Pleinairmalerei. Gebunden 24 M. Leipzig 1911, Klinkhardt & Biermann.

Herausgeber: F. SCHWARTZ. Für die Redaktion verantwortlich: P. KIRCHGRABER. Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G. Sämtlich in München



Serbische Ausstellung
in Rom 1911



IVAN MEŠTROVIĆ
DIE WITWE · FRAGMENT
VOM TEMPEL VON KOSOVO



IVAN MEŠTROVIĆ — DAS MÄDCHEN VON KOSOVO

Serbische Ausstellung in Rom 1911

SERBISCHE KUNST AUF DER INTERNATIONALEN KUNSTAUSSTELLUNG IN ROM

Von DIMITRIJE MITRINOVIĆ

Zweifellos die überraschendste unter den vielen Ausstellungen, die Rom im Jahre 1911 bietet, ist diejenige, die wir im serbischen Pavillon zu sehen bekommen. Wer weiß heutzutage etwas von serbischer Kunst? Wird nicht die serbische Nation von den meisten als ein halbwildes inferiores Volk angesehen, das zwar eine sehr bewegliche politische Vergangenheit hat, an eigentlicher Kulturarbeit aber außer seiner ausgedehnten Volksdichtung nie etwas geleistet hat? Und nun kommt dieses selbe Serbien ganz unerwartet und ohne jede Vorgeschichte mit einem Kunstpavillon, der nicht nur an sich architektonisch ganz unkonventionell und eigenartig ist, sondern in seinem Inneren Werke birgt, durch welche sich Serbien mit Erfolg an die Seite der anderen kunstausübenden Völker stellt. Professor BAJALOVIĆ, der Belgrader Architekt, hat diesen Pavillon in einem Stil, der an ein assyrisches Mausoleum erinnert, in seiner Strenge aber den serbischen Rassencharakter gut zum Ausdruck bringt, gebaut; im Inneren herrscht die „Forza Selvaggia", Kulturarbeit der Barbaren. Zuvörderst MEŠTROVIĆS Fragmente einer Art serbischen Pantheons, eines südslawischen Tempels, dem traurigen Andenken an die serbische National-Katastrophe am Kosovo Polje gewidmet, Bildhauerarbeiten von wuchtigster Monumentalität und barbarisch-exotischer Schönheit. Dazu der Zyklus, der in dem serbischen Siegfried Marko Kraljević serbische Nationalkraft,

serbischen Heroismus, serbische Opfer- und Kampfeslust verherrlicht, malerisch und bildhauerisch dargestellt durch die Maler RAĆKI, KRIZMAN und BABIĆ und die Bildhauer MEŠTROVIĆ und ROSANDIĆ. So konnte ein italienischer Patriot in dem serbischen Pavillon in der Tat ein für das Einigungsjubiläum der italienischen Nation *ad hoc* zustande gebrachtes, der Gelegenheit völlig sinnentsprechendes Werk erblicken und sagen, daß die Serben allein sich mit einer heroischen Befreiungsgeste eingestellt haben, um in würdigster Weise an dem italienischen Befreiungsfest teilzunehmen. Der Kunstkenner aber wird in dieser Darbietung den künstlerischen Ausdruck einer Rassenseele, die jetzt erst zu Worte kommt, das temperamentvolle Ringen einer Nation nach eigener Kunst, nach eigenem Kulturwert erblicken, er wird eine Kunst sehen, die immerhin merkwürdige und eigenartige Züge genug hat und der heute noch das Ozonfrische, das Schönwilde anhaftet.

Freilich die offizielle Bezeichnung „Pavillon des Königreichs Serbien“ ist irreführend. Die große Masse des serbischen Volkes lebt heute außerhalb Serbiens Grenzen, in Südungarn, Kroatien, Bosnien, Herzegowina, Dalmatien, Montenegro und Mazedonien. Sie alle aber, jene aus Oesterreich-Ungarn wie die aus Montenegro und der Türkei, haben in dem Pavillon Serbiens ausgestellt, denn sie wollten so, obwohl bescheiden an Zahl und Kraft, ihre nationale Einheit betonen. Sie glauben an die Möglichkeit ihrer nationalen Existenz, glauben an ihre vollkommene Befreiung und Vereinigung, und nun wollen sie sich als Mitarbeiter an dem allgemeinen Kulturwerk zeigen, um darzutun, daß sie eines einigen und unabhängigen Staatslebens nicht unwürdig sind. Lange haben sie inter arma gelebt, und ihre Musen haben lange geschwiegen; nicht positiver Natur war bis heute ihr Verdienst um die europäische Kultur, sondern passiv, tragisch. Sie haben nicht sehr viel geschaffen, aber sehr viel gelitten. Keine kulturelle Offensive konnten sie leisten: eine physische Defensive hat sie daran verhindert. Vier leidvolle, unerträglich lange Jahrhunderte hindurch hat die türkische Invasion die freie Entwicklung jeder Kulturarbeit unmöglich gemacht. Wären sie in ihrem Märtyrertum nicht so widerstandsfähig, besäßen sie nicht in so hohem Grade den Kultus der Kampfes- und Opferlust, wer weiß, ob nicht das Joch der Türken, die bis Wien siegreich vorgedrungen waren, noch lange Zeit auf Europa gelastet und die kulturelle Entwicklung niedergehalten hätte. Das ist es, was ich ihren passiven Anteil an der europäischen Kultur nenne; schwer und lang sind ihre Kämpfe gewesen, unendlich ihre Leiden; die Größe dieser Leiden aber ist ihr Stolz. Nun aber verlangt dieser Stolz, um nicht ein leerer und sinnloser zu werden, positive Arbeit; diese Arbeit beginnt schon, und die römische Ausstellung will Zeugnis von ihr geben.



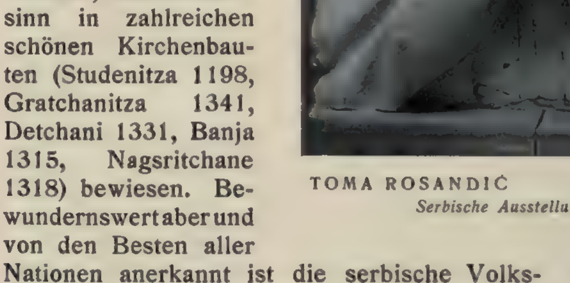
IVAN MEŠTROVIĆ KARYATIDE
Serbische Ausstellung in Rom 1911



Serbische Ausstellung in Rom 1911

IVAN MEŠTROVIĆ
KARYATIDEN. FRAGMENTE VOM TEMPEL VON KOSOVO

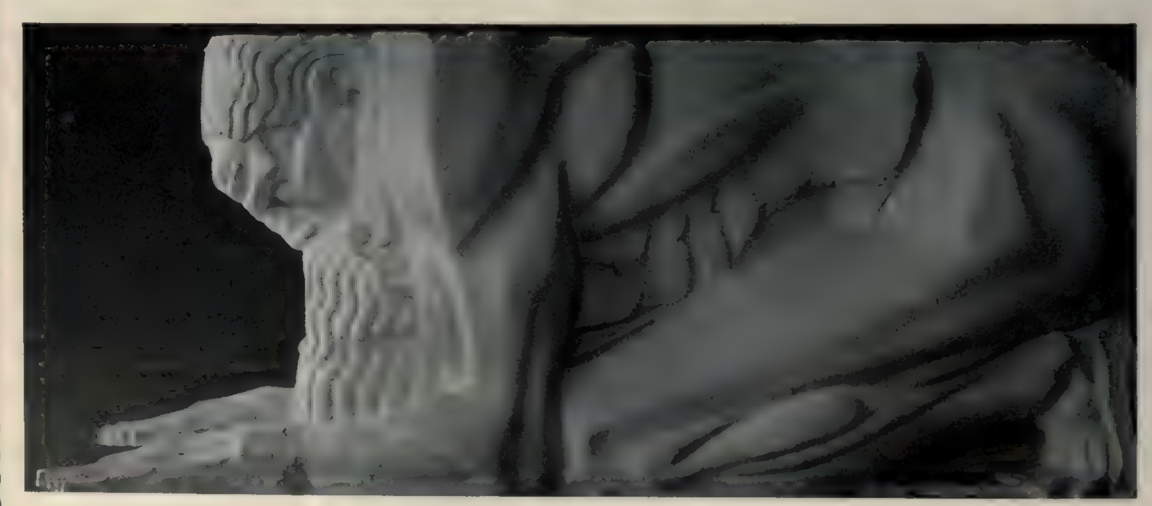
Es ist aber zu betonen, daß die Serben auch bisher kulturell nicht ganz untätig gewesen sind. Francesco Laurana, der feine Meister des plastischen Porträts, Andrija Medulić, genannt Schiavone, sind kunstgeschichtliche Größen; Männer wie Rugjer Rosković, Ivan Gundulić und Nicola Tomaseć repräsentierten die Nation würdig auf dem Gebiet der Wissenschaft, Dichtkunst und Literatur. Serbische Herrscher haben, als der serbische Staat vom Adriatischen Meer bis Thrakien sich erstreckte, hohen Kunstsinn in zahlreichen schönen Kirchenbauten (Studenitza 1198, Gratchanitza 1341, Detchani 1331, Banja 1315, Nagsritchane 1318) bewiesen. Bewundernswert aber und von den Besten aller Nationen anerkannt ist die serbische Volkspoesie. Der Serbe ist eine Art poetischer Grille; arm, hungrig, von der Sonne trunken singt diese Grille auch dann, wenn das Singen am wenigsten zu begreifen ist. Während die Männer auf das schauerlichste von den Türken geplagt und getötet wurden, haben die Frauen ihrer unermeßlichen Trauer in serbischen Volksliedern Ausdruck gegeben, haben die Volksdichter die Heldentaten der serbischen Märtyrer in einer qualvollen Epopöe erzählt. Nur Fragmente, primitive Fragmente sind es, aber von stürmischer Wucht und höchster Zartheit zugleich. Die Sehnsucht und das Leid sind poetische Grundkräfte der serbischen Nationalpsyche, die Lust zum Fabulieren liegt der serbischen Seele immanent, ob sie nun trunken vor Freude oder ohnmächtig vor Leid ist. So hat auch in der Zeit des Sklaventums die arme Grille nicht aufgehört zu singen, sang träumend, träumte singend; und aus tiefstem Leid sind ihre schönsten Lieder ent-





TOMA ROSANDIĆ — TÜRKE

Serbische Ausstellung in Rom 1911



IVAN MEŠTROVIĆ — PORTALTRÄGER

Serbische Ausstellung in Rom 1911



Serbische Ausstellung in Rom 1911

IVAN MEŠTROVIĆ
MARKO KRALJEVIĆ



NIKO BODROŽIĆ UND TOMA ROSANDIĆ — PORTALVERZIERUNG
Serbische Ausstellung in Rom 1911

sprungen. Und so entstanden die Perlen der Nationalpoesie, die Goethe, Grimm, Herder und andere übersetzt haben und die ihren Ehrenplatz in der Weltliteratur einnehmen. Dem serbischen Volke aber war diese Poesie Erlösung, erhaltende, lebenschaffende und emporhebende Kraft.

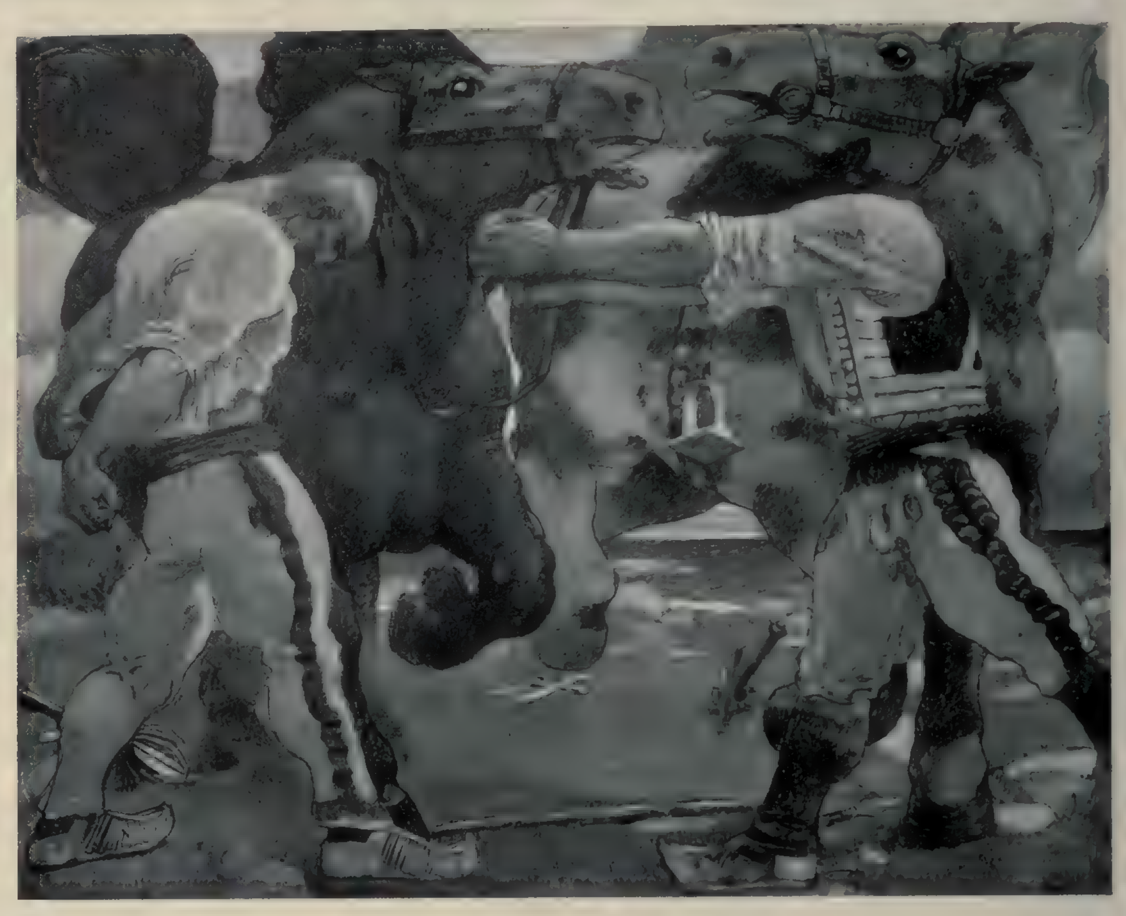
Und wie die Lieder der Guslari dem Volke jahrhundertelang die Widerstandskraft stählten, so hat IVAN MEŠTROVIĆS erweckender Ruf die serbo-kroatische nationale Kulturkraft auf dem Gebiete der Kunst gesammelt; das Volk, das freie wie das unfreie, hat ihn verstanden; es hat aus seinem Rufe dies vernommen: daß man an die Zukunft glauben muß, wenn man sie schaffen will, daß die in zwei Kulturen (die serbisch-byzantinische und kroatisch-westliche), in drei Konfessionen (die orthodoxe, die katholische und moslemitische), in vier Staaten und sieben Parlamente gespaltene Nation sich erst geistig, kulturell einigen müsse, wenn sie auf eine staatliche Einigung Anspruch machen wolle; daß man dem kulturellen Europa eigenen Kulturwert beweisen müsse, wenn man das Recht der freien und nationalen Entfaltung erlangen wolle. Diesem Rufe sind sie alle gefolgt, die Kroaten RAĆKI, KRIZMAN, BABIĆ, BECIĆ, BORELLI, die Bosnier ŠVRAKIĆ und DRLJAČA, die Dalmatiner ROSANDIĆ, MARINKOVIĆ, KLJAKOVIĆ, LALIĆ, KATUNARIĆ, DINCIĆ, PENIĆ, BODROZIĆ, wie die Nichtösterreicher BAJALOVIĆ, ARAMBAŠIĆ, GLIŠIĆ und der Montenegriner POČEK; sie alle haben sich in dem serbischen Pavillon zusammengetan, um ihre nationale Einheit zu manifestieren. Sie haben so den ersten Schritt getan, um mit ihrer Kunst in den Kreis europäischer Kultur einzutreten, und dieser erste Schritt ist ein glücklicher gewesen, ihr Ziel ist erreicht. Im ganzen genommen muß ihre Kunstausstellung als gelungen bezeichnet werden, im einzelnen ist sie sicherlich mehr als dies; denn in Meštrović, den der serbische Pavillon dem internationalen Publikum als einen typischen Repräsentanten der serbischen Rasse in der Kunst zeigt, hat die serbische Nation der Mitwelt einen Bildhauer, der ebenso groß als Künstler der Rasse wie Künstler der Kunst ist, geschenkt.

Ludwig Abels, der Wiener Kunstkritiker, hat vor einigen Jahren in dieser Zeitschrift eine wertvolle Studie über Meštrović geschrieben (siehe Jahrgang 1908/09, Seite 285 u. f.); ich brauche also an dieser Stelle auf die Biographie des Künstlers, auf seine künstlerische Persönlichkeit und seinen Entwicklungsgang nicht



Serbische Ausstellung in Rom 1911

IVAN MEŠTROVIĆ
SPHINX AUS DEM TEMPEL VON KOSOVO



MIRKO RAĆKI — MARKO KRALJEVIĆ UND MUSA KESEGJIJA

Serbische Ausstellung in Rom 1911

einzugehen, brauche nicht zu zeigen, wie das serbische National-Heldengedicht in Meštrovićs siegreicher Skulptur zur Verkörperung gelangt ist. Hätte ich es zu tun, so würde ich zeigen, daß Meštrovićs künstlerischer Charakter völlig in seinem Rassencharakter fußt, daß seine Wucht, seine bestialmächtige Leidenschaftlichkeit, seine Wehmut, das Tragisch-Schweigende Grundgehalt seiner Rassenseele sind. Ich würde ferner zeigen, daß er für seine Kunst einen durch den serbischen Rassencharakter bedingten, durchaus eigenen Stil gefunden hat. Es ist eine primitive, aber starke Volksseele, die Meštrović auszudrücken hat, und so ist seine Ausdrucksform eine primitive, archaisierende. In diesem Stil aber hat er den rein nationalen Typus in gewaltige, großzügige skulpturale Formen umgeprägt. Und diesem Stil opfert Meštrović alles; den Wirkungen dieses archaisierenden, strengen Stils müssen die kleinen Effekte des landläufig Schönen weichen; mit grausamer Konsequenz potenziert er das Charakteristische und ignoriert, pour scandaliser les bons bourgeois, das sogenannte „Schöne" durchaus. Ich würde ferner zeigen, daß er in der Personendarstellung nie das Individuell-Spezifische, sondern stets das Rassenhaft-Typische zum Ausdruck bringt, daß er nicht diesen Mann und dieses Weib, sondern einen Mann und ein Weib darstellen will. Dann würde ich sagen, daß er kein Dekadent und bloßer Technik-Virtuose ist, dem das Mittel letztes Ziel und Ende bedeutet, und der mit inhaltslosen sterilen Formen spielt, daß man in seiner Kunst vielmehr nicht nur den adäquaten Ausdruck seines Nationalgefühls, sondern auch ein elementares gewaltiges Ringen nach innerer Schönheit findet; daß er ein wahrer Plastiker ist, der den menschlichen Körper wundervoll zu modellieren weiß, dazu ein monumentaler Plastiker, mächtig in Form und Ausdruck und ganz und gar nicht nur aufs blos Dekorative ausgehend; daß er ein vollkommener Kenner des Materials ist, das ihm gehorcht, wie wenig



MIRKO RAĆKI MARKO KRALJEVIĆ UND MINA DA KOSTURA
Serbische Ausstellung in Rom 1911

anderen, ein Techniker aber, dessen Technik sich nicht aufdrängt. Er beherrscht die große Fläche, ohne den Formen Gewalt anzutun, er faßt immer das Ganze ins Auge, denn die Gesamtsilhouette bedeutet ihm mehr, als die Anhäufung schöner Details, und das Gebundensein der Hauptlinien ist sein Hauptbestreben. Somit ist seine Kunst ganz entgegengesetzt derjenigen, die in einer dem Material widersprechenden impressionistischen Plastik ihr Heil sucht, entgegengesetzt auch der süßlich-ausdruckslosen Skulptur, die z. B. heute so sehr in der italienischen Kunst herrscht. Zurück zu Phidias und vorwärts zum Ausdruck ist seine Losung.

Meštrović ist der künstlerische Repräsentant einer in der Kunst noch unbekannten, neuen Rasse, einer starken, frischen und gesunden Rasse, die uns schon aus diesem Grunde allein noch Neues zu sagen hat; so hat er nicht, wie viele andere Künstler, das Neue, Bizarre, Erregende, Wilde und Exotische entlehnen müssen, er hat sie in seiner eigenen, lebendigen Rassenseele gefunden. Deshalb muß seine Kunst eine aufrichtige, durch und durch gesunde, und ich möchte sagen, erlebte Kunst sein; denn er hat nicht, sich der Zeitmode hingebend, wie andere das Außergewöhnliche gesucht, sondern nur das zu plastischem Leben erweckt, was in seiner eigenen Seele schlummert, und hat so eine Kunst geschaffen, die dauern wird.

Ich habe bis jetzt von der übrigen Künstlerschar, die uns in der serbischen Ausstellung entgegentritt, und vom Aussehen der Ausstellung selbst noch nicht gesprochen; nachdem ich den Sinn der serbischen Kunst und die Quelle, der sie entspringt, geschildert habe, ist es kaum nötig. Denn diese Künstler sprechen nicht einzeln für sich, sondern sie sind nationale Künstler im engsten Sinne des Wortes und wollen nur als eine Einheit betrachtet sein. Einige Bemerkungen über einzelne der hervorragendsten Künstler möchte ich aber



MIRKO RAĆKI — MARKO KRALJEVIĆ TEILT DAS REICH

Serbische Ausstellung in Rom 1911

doch noch hinzufügen; ihre Geschichte ist nur eine kurze, ihre Technik nicht sehr modern; sie wollten mehr geben, als sie gegeben haben, und der Trost ist, daß sie dieses Mehr geben konnten, die Hoffnung, daß sie es noch geben werden. Denn ein wirklicher Poet von solch künstlerischer Intelligenz und reichschaffender Phantasie, dabei von solcher Kraft wie Mirko Raćki, der Schöpfer des Zyklus „Inferno“ und fünf der großen Bilder, die Marko Kraljevićs Heldentaten erzählen, darf sicher erwarten, auch weit über die Grenzen seiner Heimat hinaus bekannt zu werden. Tomislav Krizman, aus Klimts Schule hervorgegangen, ist ebenfalls an dem großen Zyklus Marko Kraljević mit einem Bilde beteiligt; er zeigt sich außerdem in einer Reihe von Radierungen als ein solider Techniker und geistreicher Stilist. Toma Rosandić hat heute schon mit vielem Erfolg seine bildhauerische Fähigkeit in ausdrucksvollen, weichen und doch kräftig modellierten Porträtbüsten bewiesen; er ist uns übrigens von der Wiener Secession her ein guter Bekannter. Marko Murat, der Pleinair-Maler, wird uns auch fernerhin Kompositionen von gleicher Stimmungs- und Tonschönheit, wie seine „Daphnis und Chloe“, „Kapinika“ und die „Legende vom Lopud“ geben. Von den Jüngeren sind es besonders Nadezda Petrović, die in Rom mit kräftigen impressionistischen Landschaften vertreten ist, Miho Marinković, der hier realistisch behandelte Porträts zeigt, Jozo Kljaković, Becić, Svrakić, Babić, Glišić, Lalić, Vučetić und Poček, deren Schaffen uns mit froher Hoffnung erfüllt. Möge die nächste serbische Ausstellung diese Hoffnungen und diesen ersten in Rom errungenen Erfolg bestätigen.

GEDANKEN ÜBER KUNST

Die Kunst hat die Aufgabe, über die Armseligkeit des alltäglichen Lebens hinauszuheben und im Volke edle Gefühle zu wecken und zu fördern.

Kaiser Wilhelm II.

*

Zu empfinden, was er sieht, zu geben, was er empfindet, macht das Leben des Künstlers aus.

Max Klinger



MIRKO RAĆKI — MARKO KRALJEVIĆ SCHAFFT DAS HERRENRECHT AB

Serbische Ausstellung in Rom 1911

DIE DREI GABEN DES KÜNSTLERS

EINE ALTMODISCHE BETRACHTUNG

Von Konrad Lange

(Schluß)

Gegenwärtig ist besonders häufig die Kombination der Anschauungskraft mit dem Materialgefühl unter Ausschaltung des Lebensgefühls. Um diesen Fall zu verstehen, muß noch etwas Besonderes berücksichtigt werden. Wenn die Natur in künstlerischer Form dargestellt werden soll, so muß sie in die Sprache der Kunst übersetzt werden. Diese Uebersetzung ist nichts anderes als eine Anpassung an das gewählte Material und die anzuwendende Technik. Eine solche Anpassung besteht immer einerseits in einer Vereinfachung, anderseits in einer Akzentuierung, d. h. Steigerung des Wesentlichen in der Natur. Nur dadurch wird es möglich, das Organische im unorganischen Stoffe, das Räumliche auf der Fläche, das Bewegte in bewegungsloser Materie überzeugend darzustellen (vgl. Lange, Das Wesen der Kunst). Aus dieser Vereinfachung ergibt sich gleichzeitig eine Erleichterung des Sehprozesses. Durch Betonung der Hauptsachen wird das Auge des Beschauers auf das Wesentliche gelenkt, durch eine bestimmte Anordnung der Dinge auf der Fläche der Blick so geführt, daß die Darstellung rasch und intensiv aufgefaßt werden kann. Man bezeichnet dieses Problem neuerdings gern als „das Problem der Form".

Da diese Gabe eine selbstverständliche Folge der richtig verstandenen Naturnachahmung ist, und da sie sich aus der Uebersetzung in die Sprache der Kunst notwendig ergibt, wird man sie am besten mit zur Anschauungskraft rechnen dürfen.

Es ist nun eine in der modernen Aesthetik



IVAN MEŠTROVIĆ — DIE WITWEN

Serbische Ausstellung in Rom 1911

weit verbreitete Meinung, diese Gabe hinge gar nicht mit der Uebertragung der Natur in die künstlerische Technik zusammen, sondern sei etwas für sich Bestehendes, was einem rein physiologischen Bedürfnis entspreche. Die Natur sei „unruhig“, „verwirrend“, „quälend“, und die künstlerische Tätigkeit bestehe darin, daß der Künstler dies „Quälende“ beseitige, die Natur für den Beschauer präpariere, indem er sie zunächst selbst „einfach sehe“ und dementsprechend auch in dieser vereinfachten Form künstlerisch darstelle. Tatsächlich ist aber die Natur durchaus nicht verwirrend und quälend, im Gegenteil höchst angenehm anzusehen, weil man ja die Dinge immer im Raume sieht, um sie herumgehen, sie sukzessiv anschauen, in die richtige Beleuchtung rücken kann usw. Alles das ist dem Kunstwerk gegenüber unmöglich, und eben deshalb muß man die Natur bei der Anfertigung des Kunstwerks verändern. Der Künstler vereinfacht die Natur nicht deshalb, weil er schon das Leben als Künstler einfach sieht, sondern weil er es in die Kunst übersetzen muß, wobei eben die Vereinfachung notwendig ist. Erst in der Kunst wird das Problem der Form aktuell.

Entsprechend jener irrigen Auffassung wird nun von dieser modernen Aesthetik der schöpferische Prozeß der Kunst lediglich als ein Vereinfachen und Verdeutlichen aufgefaßt. Die erste Bedingung der künstlerischen Wirkung wäre danach die Bequemlichkeit der Apperzeption. Aesthetischer Genuß wäre nichts anderes als eine zum Bewußtsein kommende Bequemlichkeit der Anschauung. Das läuft im wesentlichen auf die alte, längst überwundene Formalaesthetik mit ihren Gesetzen der Harmonie, der Einheit in der Mannigfaltigkeit usw. hinaus.



Serbische Ausstellung in Rom 1911

IVAN MEŠTROVIĆ
MEINE MUTTER

Nun sind ja Einfachheit und Deutlichkeit gewiß schöne Dinge, und Einheit in der Mannigfaltigkeit ist beim Kunstwerk ebenso nötig wie bei jedem Handwerksprodukt und jeder wissenschaftlichen Darstellung. Aber es sind nur leider keine spezifisch künstlerischen Eigenschaften. Und besonders in der bildenden Kunst kann man damit sehr wenig anfangen. Den Höhepunkt der Uebersichtlichkeit stellt ohne Zweifel das ornamental-symmetrische Bild im Kaleidoskop dar. Also etwas, wozu weder Lebensgefühl noch Technik nötig ist, da es auf rein mechanischem Wege, durch eine einfache Drehung der Hand erzeugt wird. Ein Gemälde ist aber kein Ornament, geschweige denn ein Kaleidoskopbild.

IVAN MEŠTROVIĆ INNOCENTIA
Serbische Ausstellung in Rom 1911

Einfachheit und Deutlichkeit haben für die Kunst nur Bedeutung, wenn sie sich mit Lebensgefühl, Naturnachahmung und Materialgefühl verbinden. Und da ist es nun eine charakteristische Erscheinung der Neuzeit, daß unsere jungen Künstler, verwirrt durch diese Theorien von dem Problem der Form, von der Unabhängigkeit der Kunst von der Natur usw. sich einbilden, man könne ein Kunstwerk ohne Lebensgefühl und ohne Technik schaffen. Die älteren Künstler, die unserer Jugend dabei als Ideal vorschweben, waren Psychopathen, Neurastheniker, bei denen schon aus diesem Grunde das Lebensgefühl mangelhaft entwickelt war. Sie verachteten die Technik, weil sie von Natur ungeschickt, das heißt keine geborenen Künstler waren. Wenn Marées zeigen wollte, wie man den Pinsel halten müsse, lief ihm nach Floerkes Zeugnis der Terpentin in den Aermel. Gewisse Bilder von van Gogh, Gauguin u. a. sind ohne Beherrschung der Natur und in einer ganz primitiven, beinahe stammelnden Technik gemalt.

„Aber sie strebten danach das Problem der Form zu lösen." Gewiß, die Figuren Gauguins sind zwar keine Menschen, sondern ausgestopfte Bälge oder buntangezogene Puppen, aber sie wollen ja auch keine individuellen Menschen sein, sondern den „Typus Mensch" darstellen. Marées' Figuren dienten ihm nur als Substrat, um die „Struktur" des Körpers zu veranschaulichen, durch „Ueberschneidung" den Raum zu verdeutlichen, gewisse Farbenwerte in einem bestimmten dekorativ wirksamen Verhältnis zueinander anzuwenden. Darstellen dürfen solche Bilder nichts. Sie sind nur dazu da, „den Sehprozeß zu erleichtern". Es wäre am besten, wenn die Kunst überhaupt keinen Inhalt hätte.

Und wie die Kunst, so auch die Kunstkritik. Mit Begriffen wie Horizontale, Vertikale, Diagonale, Flächenfüllung, Blickführung, Symmetrie, Gleichgewicht, Einheit usw. glaubt man das Wesen eines Bildes zu erschöpfen. Was ein Kupferstich von Dürer darstellt, interessiert einen nicht, obwohl doch erst das Verständnis des Inhalts ein Urteil darüber ermöglicht, ob der Künstler auch die dem Inhalt entsprechende Form gewählt hat. Nur dafür interessiert man sich, ob der Künstler jene rein formalen Prinzipien, und zwar etwa im Sinne der italienischen Renaissance angewendet hat. Mit der suffisanten Miene des Aestheten urteilt man über Künstler wie Böcklin und



Serbische Ausstellung in Rom 1911

IVAN MEŠTROVIĆ
SERGIUS MIT DEM BÖSEN BLICK
FRAGMENT VOM TEMPEL VON KOSOVO

Menzel ab, weil sie „literarische“ Malerei gemacht hätten: Künstler, die freilich auf den Inhalt Wert gelegt, außerdem aber auch etwas „gekonnt“, ihre Technik beherrscht haben, vor allen Dingen keine Neurastheniker und Dekadents, sondern volle und ganze Menschen, Menschen von Saft und Kraft waren.

Es ist gewiß von großem Wert zu wissen, wie die Last des Körpers ponderiert ist, wie der Rumpf auf den Beinen sitzt, wie der Kopf zum Oberkörper geneigt ist. Auch ist es sehr interessant, daß manche Bildhauer der Klarheit und Uebersichtlichkeit wegen die höchsten Punkte ihrer Relieffiguren nicht genau entsprechend den Tiefendistanzen der Natur setzen, sondern sie gruppenweise „in bestimmten Raumschichten einigen“; daß sie das Auge durch bestimmte Mittel von einer idealen vorderen Ebene in die Tiefe führen usw.

Aber alles das hat keine normative Bedeutung. Denn es ist nicht Selbstzweck, sondern Mittel zum Zweck. Und zwar ist der Zweck: Erzeugung von Illusion. Nicht nur von Raumillusion, sondern auch von organischer Illusion, Gefühlsillusion usw. Tatsächlich erzeugen auch alle bedeutenden Kunstwerke Illusion. Und immer haben ihre Schöpfer, wie wir aus ihren eigenen Worten wissen, nach Illusion gestrebt. Es läßt sich auch sehr leicht nachweisen, daß *alle* Gesetze, die das Problem der Form umfaßt, soweit sie überhaupt normativen Charakter haben und nicht einfach Beschreibungen eines persönlichen Stils sind, in den Dienst der Illusion treten, die Erzeugung von Illusion bezwecken.



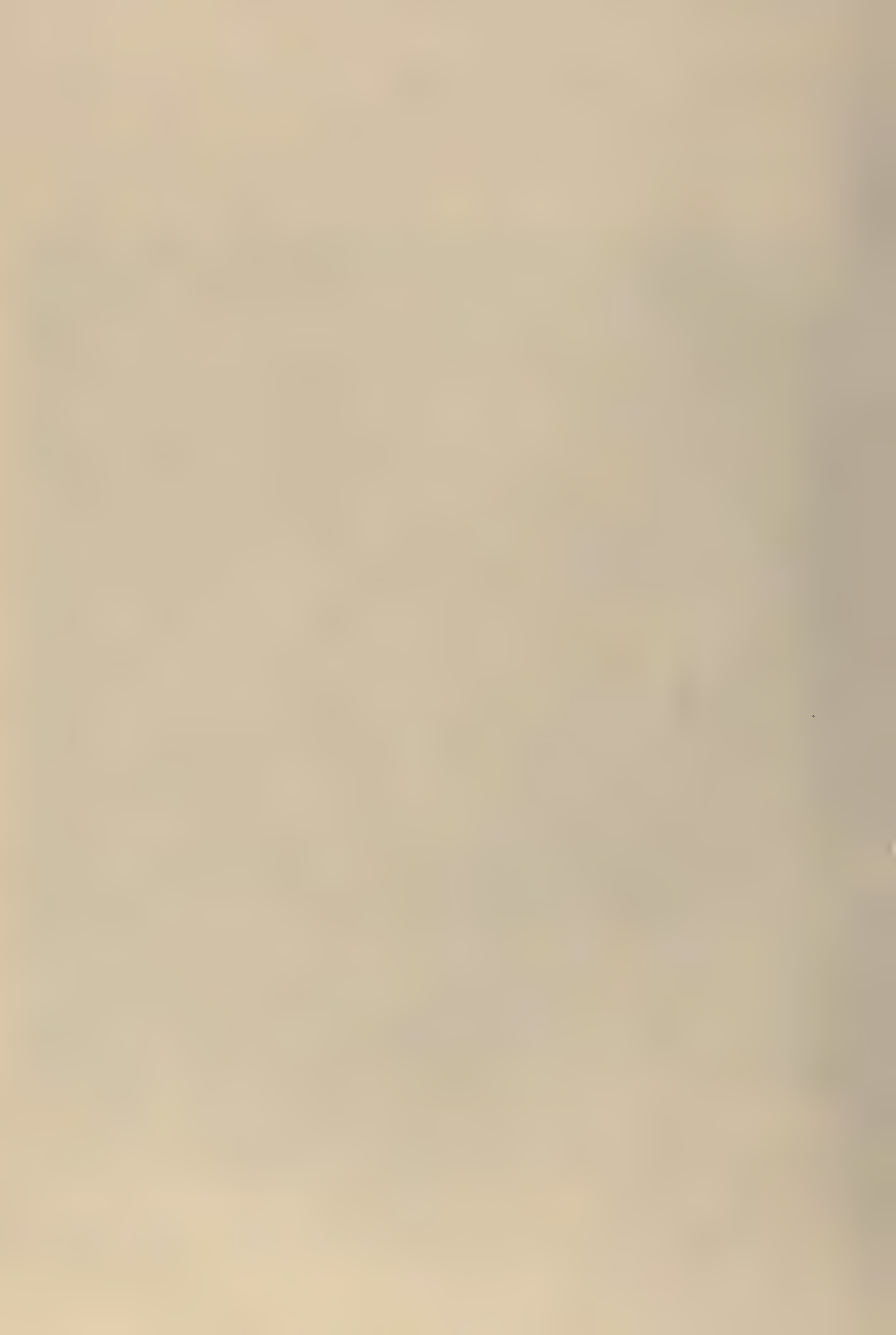
PORTAL ❧ DIE TRÄGER VON T. ROSANDIĆ, DIE KÖPFE VON T. ROSANDIĆ, N. BODROZIĆ UND D. PENIĆ
Serbische Ausstellung in Rom 1911

Die Illusion aber setzt immer Vorstellung der Natur, des Lebens voraus. Der Künstler will mit seiner Form, auf dem Weg über das Auge, die Vorstellung und das Gefühl des Beschauers ebenso anregen, wie er durch das betreffende Naturobjekt — oder durch viele im Laufe seines Lebens gesehene Naturobjekte — angeregt worden ist. Daraus ergibt sich, daß er schon die Natur mit starken Lebensgefühlen wahrgenommen haben muß. Tatsächlich trifft das auch für alle großen Künstler zu. Man lese etwa Leonardo da Vincis Selbstbekenntnisse, Millets Briefe und theoretischen Aperçus, Böcklins Erzählungen von dem Zustandekommen seiner Bilder, und man hat eine Vorstellung davon, wie Kunstwerke entstehen. Nicht aus dem Bedürfnis, technische Virtuosität zu zeigen, auch nicht aus dem Bedürfnis, den Sehprozeß zu erleichtern, das

Serbische Ausstellung in Rom 1911



IVAN MEŠTROVIĆ
SKLAVE FRAGMENT
VOM TEMPEL VON KOSOVO



Problem der Form in Reinkultur vorzuführen, sondern aus dem Bedürfnis, *Leben für die Phantasie zu schaffen,* das Tote zum Leben zu erwecken, die Fläche zum Raum zu vertiefen, das Bewegungslose bewegt erscheinen zu lassen. Das heißt mit anderen Worten: Illusion zu erzeugen. Und nur durch das Zusammenwirken der drei Gaben kann dieses Ziel erreicht werden. Denn eben dieses Zusammenwirken, dieses gemeinsame Lebendigwerden dreier Erlebnisse oder Vorstellungsgruppen im Bewußtsein des schaffenden Künstlers, weiterhin natürlich auch des Beschauers, ist das, was wir Illusion nennen. Man kann also die drei Gaben auch zu einer zusammenfassen, nämlich der Illusionsfähigkeit.



GJORGJE JOVANOVIĆ DIE VERLASSENE
Serbische Ausstellung in Rom 1911

DER NEUBAU DER HAMBURGER KUNSTHALLE

Von H. E. Wallsee

Zu dem mancherlei Erfreulichen, was das laufende Jahr den Hamburger Kunstfreunden gebracht, gehört der im Frühjahr dieses Jahres beschlossene Ausbau der staatlichen Kunsthalle in Hamburg. Vorgesehen war dieser Ausbau längst. Nur die Frage, ob völliger Neu- oder Ergänzungsbau, verschleppte die Entscheidung. Da brachte der Anfall eines großen Erbes an wertvollen Gemälden von dem in England verstorbenen Hamburger Bürger, Freiherr von Schröder, Feuer unter den Kessel. Der Senat beantragte und im raschen Tempo genehmigte die Bürgerschaft die Einstellung von M 2300000 in das Budget der laufenden Ausgaben. Diesem für das Kunstleben unserer Stadt so erfreulichen Geschehnis soll nun der Oktober ein zweites gesellen. In diesem Monate jährt sich zum fünfundzwanzigsten Male der Tag der Berufung Alfred Lichtwarks als Leiter der Kunsthalle. Bis 1886 war dieses, für die Entwicklung unseres künstlerischen Kulturlebens so überaus wichtige Institut, einem von der Kunsthallen-Kommission eingesetzten, und dieser verantwortlichen Inspektor unterstellt gewesen. Wenn dieser Vorgänger Lichtwarks innerhalb der ihm gezogenen Grenzen und namentlich im Ausbau des Kupferstich-Kabinetts auch viel Ersprießliches leistete, so fehlte es ihm doch an der erforderlichen Autorität, um den Geist des Zufalls zu disziplinieren, der bis dahin die Kunsthalle dirigierte. Diese Autorität kam mit Alfred Lichtwark ins Amt.



PETAR POĆEK — DIE GUSLARI

Serbische Ausstellung in Rom 1911

Im November 1853 in Hamburg geboren, und von Hause aus zum Lehrer bestimmt, hatte Lichtwark in bereits reiferen Jahren zum Kunstgeschichtsfach umgesattelt. In Berlin, wo er zunächst im Kgl. Kupferstich-Kabinett Stellung fand, nahm er in kritischen Aufsätzen, die er in Berliner Tagesblättern veröffentlichte, teil an den künstlerischen Streit- und Zeitfragen, wobei er als einer der ersten für die bedingungslose Anerkennung der Bedeutung Arnold Böcklins eintrat. Es ist von Interesse, zu erfahren, welches Gewicht Alfred Lichtwark auf die journalistische Tätigkeit als Einführerin in seinen, wie in jeden geistigen Lebensberuf überhaupt, legt. Der betreffende Passus, anläßlich der Feier der 25 jährigen Tätigkeit seines Kollegen Justus Brinckmann, des Direktors des Kunst- und Gewerbemuseums in Hamburg, in einem, dessen Lebenslauf behandelnden Aufsatz niedergeschrieben, lautet: „Wer im modernen Leben eine führende und anregende Tätigkeit auszuüben berufen ist, kann die journalistische Schulung schwer entbehren. Sie ist eine der nützlichsten Ergänzungen jeder Fachbildung, namentlich der juristischen (Brinckmann war früher Jurist), mit der sie im letzten Grunde wesensverwandt ist. Sie erzieht zu einer schnellen und ruhigen Prüfung der Dinge und Verhältnisse und zwingt zur entschiedenen Stellungnahme und zur raschen Abfassung der gewonnenen Anschauungen und Urteile. Vor der juristischen Uebung aber hat sie den Vorzug, daß sie eine literarische Ausbildung verleiht. Denn die Presse muß eine Sprache reden, die keine Umschweife macht und das Wesentliche rasch, deutlich und unter keinen Umständen langweilig und schwerfällig mitteilt."

Die Begrenztheit der Mittel, mit denen Alfred Lichtwark in den Anfangsjahren seiner Tätigkeit in Hamburg haushalten mußte, hätte ihn vor der herkömmlichen Versuchung neu ins Amt getretener Museumsleiter, ihren jungen Ruhm auf den Erwerb alter Meisterwerke zu stützen, selbst in dem Falle bewahrt, wenn er für derlei Werke eine besondere Vorliebe gehabt hätte. Diese Liebe ging indes über das für einen Museumsdirektor gebotene Anstandsmaß nicht hinaus. Mit vornehmlich an den Holländern und den Meistern der französischen Moderne entwickeltem Empfinden wurzelte Lichtwark auch als Persönlichkeit völlig im Modernen. So war denn auch sein Streben von Anbeginn dahin gerichtet, dem seiner Leitung unterstellten Institut zugleich mit einer ausgeprägt hamburgischen Note auch den Stempel eines völlig modernen Kunstmuseums aufzudrücken.

Im Verfolg dieses Zieles fand Lichtwark im eigenen Hause einen wertvollen Stützpunkt in der jungen Künstler-Generation, die er un-

schwer zum Eingehen auf seine Ideen zu bestimmen vermochte. Daß er dabei zu seiner eigenen Lehre, es müsse der Künstler in seinem Schaffen frei von aller Beeinflussung sein, gelegentlich in einigen empfindlichen Gegensatz geriet, mochten die anderen fühlen, ihn selbst genierte es nicht. So erst einmal der Mitarbeit der im Leben stehenden und schaffenden jungen Kräfte sicher, wandte sich Lichtwark der Kunst der Vergangenheit zu, d. h. der hamburgischen Kunstvergangenheit. Was bis dahin begrifflich unter dem Namen „Hamburger Kunst" existierte, war begrenzt. Es ging der Zeit nach über das 17. Jahrhundert, als dessen markanteste Erscheinung der übrigens in Altona geborene Balthasar Denner galt, nicht hinaus. Hier gab es also noch viel jungfräulichen Boden zum Bebauen. Und an dieses Werk machte sich Lichtwark denn auch mit einer Energie, die lebhaft an das von ihm selbst geprägte Wort erinnerte: „es stecke in den Gründern der Sammlungen und Museen des 19. Jahrhunderts von der Energie der Condottieri, Conquistadoren und Sektenstifter aus vergangenen Zeiten".

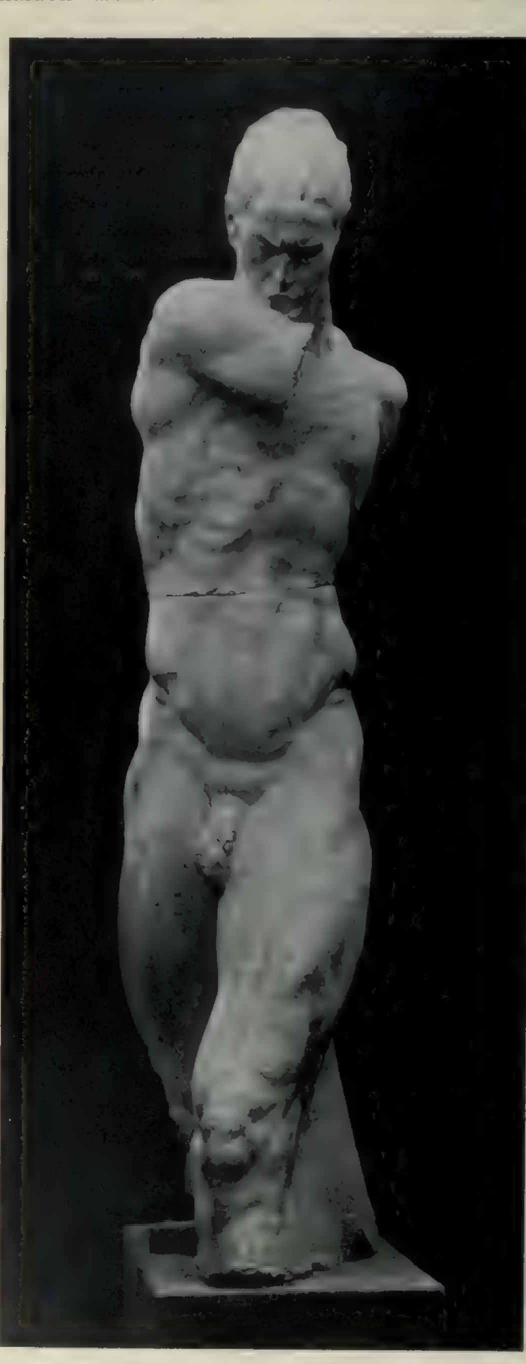
Lichtwark entwickelte ein richtiges Janusgesicht. Während er auf der einen Seite im Suchen nach Altem gar nicht weit genug zurückgehen konnte, vermochte im Ausbauen des modernen Teils der Kunsthalle ihm wieder die Jugend nicht jung genug zu sein. Die auf diese Weise gewonnenen, in der Zeit ihres Entstehens weitest zurückreichenden Altersbesitze der Kunsthalle bestehen in einem geschnitzten figurenreichen Altar von Meister Bertram (1400) und in einer Reihe gemalter Altarbilder von Meister Francke (1435). Die in der Zeit uns am nächsten stehenden Gemälde zeigen die Namen der Begabtesten der Hamburger und der deutschen jungen Kunst: Eitner, J. v. Ehren, Schaper, Illies, Kayser, Graf Leopold Kalckreuth, Wohlers, Max Liebermann, L. v. Hofmann, Uhde, u. a. m. Was zwischen dieser Jugend und jenem Alter stand, das fand, wofern es nicht — wie z. B. Hans Makarts Riesentafel „Einzug Karls V. in Antwerpen" oder die geschenkweise (durch den in England lebenden Hamburger Bürger Schwabe) überwiesene Sammlung englischer lebender Meister — schon früher dem Bestande der Kunsthalle angehört, nur im Falle seiner unzweifelhaft kunstgeschichtlichen Bedeutung Aufnahme. Diese Kunstpolitik blieb seitens des konservativen Teils der Bevölkerung nicht ohne energische Anfechtung.



MARKO MURAT — DAPHNIS UND CHLOE

Serbische Ausstellung in Rom 1911

Unter den Vorwürfen, die auf Grund dieses Verhaltens wider Lichtwark erhoben wurden, obenan, stand und steht noch der einer einseitigen Bevorzugung Max Liebermanns und des Grafen Leopold v. Kalckreuth. Nun gibt es allerdings keine zweite deutsche Galerie, die im Besitz von Gemälden dieser beiden Künstler mit der Hamburger Kunsthalle konkurrieren könnte. Doch ist schließlich zu erwägen, daß, nachdem für den inneren Ausbau der Kunsthalle die moderne Linie einmal gegeben und von der vorgesetzten Behörde angenommen war, Lichtwark aus seiner einseitigen Bevorzugung dieser beiden Künstler, und namentlich Liebermanns, um so weniger ein Vorwurf gemacht werden durfte, als der weitere Ausbau des Kunstbesitzes der Kunsthalle dadurch keineswegs zu kurz gekommen ist. So gewann die Kunsthalle unter Lichtwark eine wertvolle Sammlung älterer holländischer Meisterwerke, die, auf Antrag Lichtwarks, vom Staate von ihrem bisherigen Eigner, einem Hamburger Kaufmann, Wesselhoeft, übernommen wurde. Der Sammlung alter Hamburger Meister gesellte Lichtwark Werke von Math. Scheits, Ph. Runge, Oldach, Speckter, Wassmann, Herm. Kauffmann u. a. m. In einer Anzahl besonders abgeteilter Kabinette wurden von Hamburger und von außen berufenen Künstlern die großen Reize der Hamburger Landschaft in einer Reihe von Gemälden vorgeführt, was selbst für viele Eingeborene gleichbedeutend war mit einer völligen Neuerschließung der in ihrer schönheitlichen Eigenart ihnen bis dahin so gut wie noch völlig unbekannt gewesenen Heimat. Wilh. Trübner, Slevogt, L. v. Hofmann, Hugo Vogel u. a. wurden zum Malen von Bildnissen angesehener Hamburgischer Persönlichkeiten verpflichtet. Leibl trat in die Gemeinschaft der Kunsthalle mit seinem Meisterwerke „Betende Frauen in der Kirche“ und einem weiblichen Ganzbildnis von überlegener Feinheit. Böcklin ist u. a. mit den „Feueranbetern“ und „Waldesstille“ vertreten. Der Bestand an Werken Menzels erhöhte sich im Laufe der Jahre auf zwölf äußerst wertvolle Gemälde, darunter das „Begräbnis der Märzgefallenen aus dem Jahre 1848“ und „Jesus im Tempel“, zwei der bekanntesten Clous aus dem Lebenswerke dieses Meisters usw.



IVAN MEŠTROVIĆ — MILOS OBILIĆ
Serbische Ausstellung in Rom 1911

Der durch Lichtwarks Tätigkeit der Hamburger Kunsthalle zustehende Anspruch eines modernen Kunstmuseums von schulbildender Vorbildlichkeit wäre aber nur unvollständig begründet, wenn seines Leiters auf die Vermehrung des Besitzstandes an Kupferstichen gerichteten Bestrebungen, und seines emsigen Sammelns von Werken der französischen Medailleurkunst nicht wenigstens referierend gedacht werden würde. Diese letztere Tätigkeit heischt übrigens auch



Serbische Ausstellung in Rom 1911

IVAN MEŠTROVIĆ
KOPF VON MILOS OBILIĆ. FRAGMENT VOM TEMPEL VON KOSOVO

schon um deswillen eine ganz besondere Hervorhebung, weil sie zu einer Zeit einsetzte, als die Heimat der Pariser Meister der Medaille und Plakette für den besonderen Wert gerade dieser Art des Sammelns noch kein Verständnis besaß und damit erst dem von Hamburg gegebenen Beispiel nachgefolgt ist.*)

An seine sammlerische reihte Lichtwark und reiht er fortgesetzt noch eine umfangreiche literarische, und — in Form von öffentlichen Vorträgen und der Gründung von, die Kunst im eigenen Hause fördernden Vereinen — eine emsige propagandistische Tätigkeit. Unter den, an Umfang einer kleinen Bibliothek gleichkommenden Buchveröffentlichungen, die seiner Feder entflossen, als eine so originelle wie interessante Neuform, nehmen die Berichte über die im amtlichen Auftrage gemachten Studien- und Besichtigungsreisen eine besondere Stelle ein. Es sind von diesen Reiseberichten, deren Hauptwert in der im unmittelbaren Anschluß an das noch zuckende Leben erfolgten Niederschrift besteht, heute schon fünfzehn Bände in Lexikagröße erschienen, ohne daß das verfügbare Material damit erschöpft wäre. Daß diese aus der unmittelbaren Berührung von Leben und Kunst erwachsenen Berichte sich von den sonst üblichen protokollarischen Mitteilungen über amtliche Reisen genau um das unterscheiden, um was das Leben des Archivs von dem der Straße verschieden ist, läßt es bedauern, daß gerade diese Berichte nur für den Senat gedruckt, und kaum in der Bibliothek der Kunsthalle zur flüchtigen Einsichtnahme erhältlich sind.

Lichtwark ist auch in seinem Wesen eine richtige Kampfnatur. Um der Kunst, nämlich der, von ihm allein als in der Gegenwart existenzberechtigt anerkannten Kunst der Moderne, die Erfüllung ihrer Frieden bringenden Aufgabe zu ermöglichen, schreckt er vor keinem Strauß zurück, der sich ihm im Verfolg dieses Zieles bietet. Er steht sozusagen immer in der Parade und zur Abwehr bereit. Trotzdem wird selbst keiner seiner ehrlichen Gegner anstehen, ihm eine stark produktive

*) Die im Besitz der Kunsthalle befindliche Plastik größeren Stils beschränkt sich auf einige Porträtbüsten, Akte und Tierstücke. Da staatlicherseits ein eigener Bau zur Aufstellung von Gips-Abgüssen nach antiken Meisterwerken u. a. angekauft worden, ist auch für die Folge keine Wahrscheinlichkeit vorhanden, daß diese Kunstform zu einer, den Gesamtcharakter des Instituts beeinflussenden Bedeutung gelangen wird.



TOMISLAV KRIZMAN — MOTIV AUS BOSNIEN (RADIERUNG)

Serbische Ausstellung in Rom 1911



TOMA ROSANDIĆ KOPFSTUDIE
Serbische Ausstellung in Rom 1911

Kraft zuzuerkennen und zwar von jener Produktivität, deren Merkmal — nach Goethe — das Schaffen von Taten ist, „die vor Gott und der Natur sich zeigen können und die eben deswegen Erfolge haben und von Dauer sind". Anderseits werden ihn aber wieder selbst seine bedingungslosen Anhänger nicht von dem Vorwurf freizusprechen vermögen, daß er, darin so völlig anders als sein Kollege Justus Brinckmann, es nicht verstanden hat, das von ihm geschaffene Werk durch eine unmittelbare Uebertragung seiner Ideen auf geistig verwandte Mitarbeiter vor den Zufälligkeiten zu bewahren, denen jegliches Menschenwerk ausgesetzt ist. Während unter Brinckmann zahlreiche junge Kunstgelehrte, im unmittelbaren Verkehr mit diesem und unter seiner Anleitung, ihre Ausbildung und Einführung in den praktischen Museumsdienst erhalten haben — ich nenne nur Deneken, Brandt, Sauerland, Lehrs, die jetzt im Geist und Sinn Brinckmanns sämtlich an großen deutschen Museen in leitenden Stellungen wirken —, stand und steht Lichtwark allein, und ist er jeglicher solcher Kronzeugenschaft seines erziehlichen Wirkens bar. Wenn auch dieses Alleinstehen als eine, aus seiner starken und bewußten Ich- und Kampfnatur zu erklärende Erscheinung verständlich ist, so ist der Effekt darum doch derselbe. Wenn heute dem Direktor des Kunst- und Gewerbemuseums ein Menschliches passierte, wäre eine stattliche Jüngerzahl vorhanden, darunter es möglich wäre zu wählen, die Kunsthalle dagegen stände in einem analogen Falle — verwaist.

Doch daß die gesetzgebenden Hamburger Bürger nicht nur widerspruchslos in den Neubau der Kunsthalle gewilligt, sondern daß sie ebenso glatt die vom Senat beantragte Erhöhung des Gehaltes des Direktors Lichtwark um M 6000.— genehmigten, zeigt, daß Ham-

burg seinen Kunsthallen-Direktor gerade so hat haben wollen, wie er ist. Und eine große Gemeinschaft zum Glauben an sich zu zwingen, ist unter allen Umständen ein Erfolg — und ein um so größerer, wenn dieser Glaube, wie hier, auf einer kulturell so überaus wertvollen Unterlage beruht.

BERLINER KUNSTAUSSTELLUNGEN

Nach der sommerlichen Stille treten die ersten Veranstaltungen der neuen Saison auf den Plan. Bei *Gurlitt* ist noch die Sommerausstellung verblieben, auch *Cassirer* hat nur aus seinen Beständen eine kleine, aber sehr anregende Veranstaltung arrangiert. Da sind außerordentlich schöne Gouachen von LEISTIKOW, Schweizer Täler und märkische Flußlandschaften, lustige, farbenbunte japanische Motive, die WALSER von seiner Ostasienreise mitgebracht hat, ein wuchtig gezeichneter und kraftvoll gemalter Reiter von CORINTH, Stilleben von BREYER und ein frisches Strandbild von KARDORFF. Den stärksten Eindruck hinterläßt wohl ein Bild SLEVOGTS, ein Blick auf den Main und die große Mainbrücke Frankfurts, in der Ferne der Dom. Graue, neblige Stimmung liegt über dem Ganzen, nur die knorrigen, kurzästigen Weiden dei Uferstraße, heben sich schwer von dem zerfließenden Grau ab und bilden in prachtvoll lebendiger Zeichnung den natürlichen Rahmen. Auf einer kurzen Reise nach Frankfurt, unter dem frischen Eindruck, ist dieses Bild an einem Frühlingsmorgen dieses Jahres entstanden; in einer kleinen Lithographie hat Slevogt das gleiche Motiv noch einmal reizvoll variiert. Eine Anzahl Franzosen schließen sich den Deutschen an, ein schöner PISSARRO, der Louvre in silbrigem Dunst verschwimmend, der Jardin des Tuileries, ein prachtvolles, farbensattes Frauenporträt RENOIRS (Madame Maître) in dem der gelbliche Teint des Gesichtes in wunderbarer Harmonie mit dem schwarz weißen Muster des Kleides zusammengeht, Landschaften von SISLEY und manches andere mehr. Ganz versteckt findet sich von BECKMANN, den man sonst nur als Porträtisten und Figurenmaler kennt, ein ausgezeichnetes Bild, Segelboote am Strand. Groß und klar in der Zeichnung, ruhig und edel in der einfachen, rotbraunen Farbe der gerefften Segel in der feinen, auf grau gestimmten Atmosphäre. — Der ersten Unternehmung *Schultes* kann man leider nicht viel Lobenswertes nachsagen, der Mittelmäßigkeit und dem was darunter ist, wird wieder ein allzu breiter Raum gewährt. Allenfalls kann man in RAOUL FRANKS Eisenbahnbild gewissen coloristischen Geschmack erkennen, aber schon in dem Bild eines österreichischen Kriegsschiffes geht es damit bergab. Ganz schwach und charakterlos wirken die Porträts, Landschaften und Rokokoszenen WALTHER GEFFCKENS, der sich bald wie Skarbina, bald wie Thor gebärdet, aber einen einheitlichen Eindruck nicht hinterläßt. RICHARD KAISERS Landschaften, meist Motive vom Chiemsee, zeigen immerhin einige Kraft und Frische — aber was soll man zu derartigen Dingen wie den Arbeiten MÜLLER-KURZWELLYS oder HEINRICH RETTIGS sagen? — Nicht uninteressant ist ein früher Zügel von 1880, der noch so gut wie nichts von der späteren Entwicklung des Malers verrät, auch die SKARBINA'schen Oelskizzen zu dem großen Bild „Kundgebung auf dem Schloßplatz vor dem Kaiser in der Nacht vom 6. Februar 1907", die auch auf der Skarbina-Ausstellung in der Akademie der Künste die wohl beste Leistung des Künstlers darstellten, fesseln aufs neue.

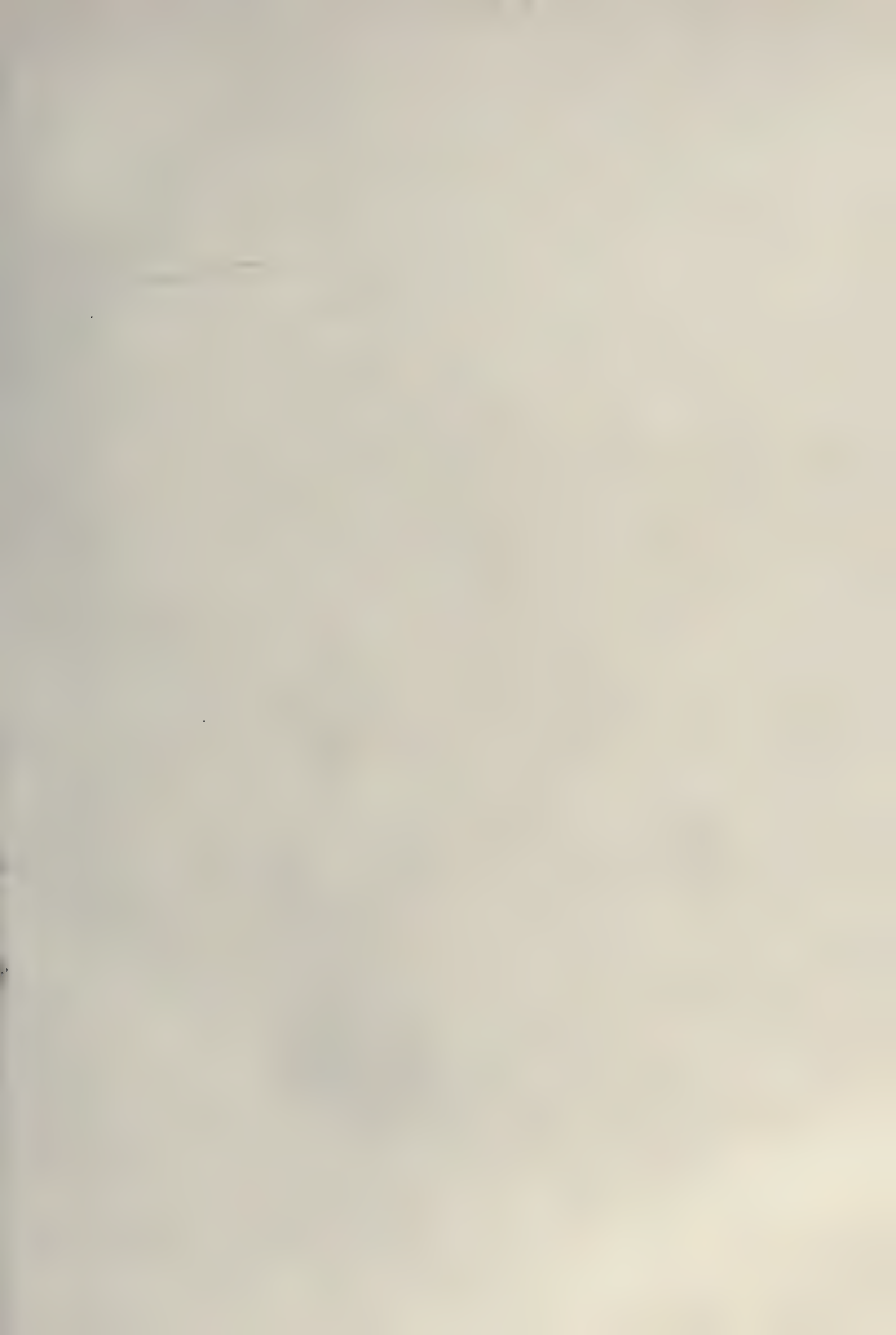
In der alten *Schinkelschen Bauakademie* ist man zurzeit fleißig bei der Arbeit, die Räume für einen Annex der Nationalgalerie herzurichten. Mit ihrer Vollendung wird die von Direktor Justi eingeleitete Reformarbeit um ein gutes Stück gefördert werden. Gilt es doch, die total überfüllte Nationalgalerie zu entlasten und vor allem, die gegenständlich mehr wie künstlerisch bedeutenden Bilder an anderen Orten unterzubringen. Mit den Schlachten- und Feldherrenbildern, die zum Teil ins Zeughaus überführt wurden, ist das bereits in dankenswerter Weise geschehen, nun sollen die Porträts an die Reihe kommen, womit dann auch der schon lange gehegte Wunsch nach der Gründung einer Nationalen Bildnissammlung einen Schritt weiter gefördert werden wird. — Im *Kgl. Kupferstichkabinett* ist soeben eine Ausstellung eröffnet worden, die ausschließlich Bildnisse von neueren Meistern, Radierungen, Holzschnitte und Steindrucke, aber nur Originalarbeiten enthält. Sie wird durch eine gewählte Kollektion STAUFFER-BERNS eingeleitet, daran schließen sich Porträts von ERNST MORITZ GEYGER, KLINGER, GREINER, PETER HALM, ALBERT KRÜGER, KÄTHE KOLLWITZ, HANS OLDE, FERDINAND SCHMUTZER, EMIL ORLIK, LIEBERMANN, TRÜBNER, SLEVOGT usw. Von diesen sind erst in letzter Zeit erworben, ein mit schlagender Eleganz gezeichnetes Porträt des Sängers Francesco d'Andrade von SLEVOGT und ein Selbstporträt des Künstlers (Radierung). Zu den neueren Arbeiten Liebermanns zählt ein Selbstbildnis, das den Künstler als Zeichner bei der Arbeit darstellt, sowie ein lithographisches Porträt des Generaldirektors der Berliner Museen, Exzellenz Bode. Den Beschluß der Ausstellung bildet eine Kollektion ORLIK'scher Arbeiten, darunter die erst vor kurzem in den Besitz der Sammlung gelangten Bildnisse von Hermann Bahr und Gerhart Hauptmann. Zu Vergleichszwecken sind in einer Vitrine noch einige der künstlerischen Photographien von Rudolf Dührkoop in Hamburg ausgelegt. — Im kleinen Ausstellungssaal findet gleichzeitig eine MENZEL-Ausstellung statt, die einen ausgezeichneten Ueberblick über die Tätigkeit Menzels auf dem Gebiet von Kupferstich, Holzschnitt und Steindruck gibt. Die einzigartige Qualität der Menzelsammlung des Berliner-Kupferstich-Kabinetts erlaubt die Vorführung seltenster und schönster Drucke, die zum Teil noch durch eigenhändige Notizen und Bemerkungen des Künstlers ein ganz besonderes Interesse gewinnen und geradezu als Unika betrachtet werden können.

J. SIEVERS

PERSONAL-NACHRICHTEN

BERLIN. Die Berliner Secession hat FERDINAND HODLER, der auf der jetzigen Ausstellung durch eine Reihe seiner älteren und neueren Arbeiten vertreten ist, zum Ehrenmitglied ernannt.

MÜNCHEN. Der Bildhauer Professor HUBERT NETZER, der Schöpfer des Münchener Nornenbrunnens, des Narzißbrunnens im Münchener Nationalmuseum und des Jonasbrunnens am Josephsplatz, hat einen Ruf nach Düsseldorf an die Akademie der Künste bekommen und ist bereits nach dort übergesiedelt.



Mit Genehmigung der Galerie H. O. Miethke, Wien



GUSTAV KLIMT
BILDNIS VON FRÄULEIN FLOEGE



Oesterreichische Ausstellung, Rom 1911 AUSSTELLUNGSGEBÄUDE VON JOSEF HOFFMANN

ÖSTERREICH AUF DER INTERNATIONALEN KUNSTAUSSTELLUNG IN ROM 1911

Von KURT RATHE-Wien

Der leicht erregte Zorn eines großen Künstlers kehrte sich einmal gegen die „großen Kunstmärkte“ — jene Kunstausstellungen, in denen seine lang verkannten Werke stets die schlechtesten Plätze in unwürdiger Umgebung hielten: „Jedermann hält sich die Ohren zu, wenn zehn Drehorgeln zusammenspielen, jede ihr eigenes Stück.“ Heute wissen selbst jene Ausstellungen, die ausschließlich oder in erster Linie wirtschaftlichen Zwecken dienen, bis zu einem gewissen Grade das marktschreierische Gebaren zu vermeiden, dessen kunstfeindliches Wesen Anselm Feuerbachs Gleichnis treffen will. Die neuen raumkünstlerischen Bestrebungen haben auch hier gründlich Wandel geschaffen. Vor ihrem belebenden Hauch ist selbst aus den Museen, den ehemaligen „Totenkammern der Kunst“, jeder Modergeruch geschwunden. Hier wie dort betrachten es die Hüter und Vermittler künstlerischer Werte als eine ihrer vornehmsten Pflichten, diesen einen würdigen Rahmen zu schaffen. In dem österreichischem Pavillon der römischen Kunstausstellung hat die schwere Aufgabe eine geradezu vorbildliche Lösung gefunden.

Frei und unbehindert entfaltet sich in dem edlen Baue JOSEF HOFFMANNS (Abb. S. 77) das lebendige Spiel der im heutigen Oesterreich wirkenden künstlerischen Kräfte. Die prunklose Architektur, die sich schon dem ersten Blick stolz und unverhüllt als reiner Zweckbau darstellt, ist dennoch von stärkster künstlerischer Eigenwirkung. Ueber dem klarsten Grundriß erhebt sich der wunderbar einfach gegliederte Aufbau, der auf drei Seiten einen freundlichen Gartenhof einrahmt. Der bewußte

Oesterreichische Ausstellung, Rom 1911 GARTENHOF MIT DEM HL. MICHAEL VON F. ANDRI

Verzicht auf eine zwecklose Prunkfassade gewährt dem Besucher schon von ferne den freien Einblick in diesen Gartenhof, in dem edle Werke der Bildhauerkunst ihre natürliche Stätte gefunden zu haben scheinen, die sie keiner Wirkungsmöglichkeit beraubt. Freundlich-ernst, doch mit erhobenem Schwert, grüßt hoch oben von der Rückwand ANDRIS heiliger Michael (Abb. S. 78 u. 89) den Eintretenden, als wollte er unter den Kunstwerken wie ihren Betrachtern die Spreu vom Weizen sondern. Vorn in der Mitte, festlichen Fanfarenstößen vergleichbar, zwei frei und hoch ragende Pylonen, die den Doppeladler tragen; zwischen ihnen HANAKS massige Gruppe „Oesterreich" (Abb. S. 79), ein gewaltiges „Symbol der schöpferischen Kraft" des Landes, die hier zum ersten Mal auf fremdem Boden in solcher Gestaltungsfülle sich offenbart. Die Längsarme des Rahmenbaues werden ihrer Tiefenrichtung nach von Pfeilerarkaden begleitet. Es war kaum nur ein glücklicher Zufall, der dem Architekten diesen Baugedanken von antiker Einfachheit eingab. Vielleicht verdankte ihn der Künstler der Stätte, an der sich sein Werk erheben sollte, dem römischen Boden selbst: Hoffmanns Künstlerauge mag das Peristyl eines pompejanisch-römischen Landhauses als Erinnerungsbild bewahrt haben. So hat er einen Bau geschaffen, dessen Ernst ohne puritanische Strenge, dessen festliche Heiterkeit von allem Spielerischen frei ist. Die aller nur angeklebten Ornamente baren Flächen und Pfeiler erscheinen durch rhythmische Vertikalstreifen als einziges, mit maßvoller Konsequenz durchgeführtes Schmuckmotiv organisch gegliedert und anmutig belebt. Fensterrahmen und Architrav zeigen edelste Profile.

Dieselbe vornehme Zurückhaltung, derselbe künstlerische Takt waltet im Inneren des Baues. Jeder Raum ist in glücklichster Weise individualisiert und mit erlesenem Geschmack den Kunstwerken angepaßt, zu deren Aufnahme er bestimmt ist. In schmiegsamer Hingabe dient der raumgestaltende Wille des Künstlers der zweck- und zielbewußten Absicht des Organisators. Jeder Raum ist einem fein abgestimmten Resonanzboden vergleichbar, in dem die



Oesterreichische Ausstellung, Rom 1911 VORHALLE



Oesterreichische Ausstellung, Rom 1911

ANTON HANAK
ÖSTERREICH

angeschlagenen Töne ohne störende Nebengeräusche einzig und allein nach dem Willen des Musikers lauter oder leiser mitschwingen.

Die zwingende Kraft dieser Raumgestaltung offenbart sich dem Feinfühligen vielleicht am stärksten in jenen beiden Räumen, die mit Recht von allen Besuchern als die künstlerischen Dominanten der österreichischen Ausstellung bezeichnet werden. Ein apsisartiger Raum von ovalem Grundriß ist den Werken GUSTAV KLIMTS geweiht. An der weißen, zartornamentierten Wand erstrahlen die nicht nur dem Oesterreicher längst vertrauten Schöpfungen dieser einzigartigen Malerpalette in neuer Schönheit. Gleich liebevoll umschließt der edle Rahmen die duftigen, bis in die Fingerspitzen von nervösem Leben vibrierenden Damenporträts (Fräulein Floege, Abb. geg. S. 77 und Fräulein Wittgenstein, Abb. S. 81), zwei grüngolden flimmernde Landschaften, eines der vielbefehdeten Deckengemälde („Das Recht"), den „Kuß" aus dem Besitze der modernen Galerie in Wien. Der eigenartige Reiz dieser Werke ist nicht verblaßt; der wahrhaft Kunstwillige grüßt sie in stummer Verehrung. Mit einigem Stolz vernimmt der Oesterreicher die zahlreichen Aeußerungen einmütiger Begeisterung, die dem Einfühlungsvermögen der italienischen Kunstkritiker zur Ehre gereichen. Auch hierzulande sind die Stimmen der Naderer und Banausen — man verzeihe das kleine Selbstzitat —, die Hermann Bahr seinerzeit in dem amüsanten Büchlein „Gegen Klimt" (1903) zu einem mißtönenden Chor vereinigt hat, allmählich leiser geworden. Werden sie in diesem Weiheraum endlich ganz verstummen?

Eine nicht minder glückliche Lösung des Raumproblems bedeutet das WALDMÜLLER-Zimmer, das neben zwölf Gemälden des bedeutendsten Repräsentanten der Altwiener Malerei einige Vitrinen mit reizenden Aquarellen von PETER FENDI und anmutigen Altwiener Miniaturen von DAFFINGER, FÜGER, THEER und anderen birgt. Naturgemäß offenbaren die Werke eines uns zeitlich ferner stehenden Künstlers nur in ihrer ursprünglichen Umgebung ihre volle Wirkung. Durch skrupellose Milieu-Rekonstruktionen glaubte eine auch heute nicht ganz überwundene romantische Kulturauffassung das meist unwiederbringlich Verlorene ersetzen zu können; in den von ihrem Geiste erfüllten Musealräumen beraubt eine aufdringliche Stimmungsmacherei die Kunstwerke gerade jenes wesentlichen Teiles ihrer Wirkung, die ihnen zurückzugewinnen man mit verstimmender Absichtlichkeit allzu bestrebt war. Aus dieser Erkenntnis hat ein sicherer Geschmack in dem Waldmüller-Zimmer des österreichischen Pavillons mit den einfachsten Mitteln, durch eine im Zeitstil gehaltene Stoffbespannung der Wände und einige Möbel aus dem Beginne des 19. Jahrhunderts, ein reizvolles Interieur geschaffen, in dem das vornehme und zugleich anheimelnde Altwiener Milieu nur eben zart angedeutet erscheint. Um dieses kleinen stimmungsvollen Raumes willen, der die in Waldmüllers Meisterwerken nur leise schlummernden künstlerischen Gegenwartswerte zu sieghaftem neuem Leben erweckt, vermißt man gerne eine willkürlich zusammengewürfelte, notwendig lückenhafte „retrospektive Abteilung".

In dem wohnlichen Waldmüller-Zimmer erschien eine stärkere Betonung des Milieus als die glückliche Erfüllung eines künstlerischen Gebotes; um so bescheidener durfte und mußte der schmiegsame Rahmen in allen übrigen Ausstellungsräumen zurücktreten. Er vermittelt dem Auslande zum erstenmal ein Gesamtbild der modernen österreichischen Kunst, in dem kein wesentlicher Zug fehlt. Klar und rein läßt er die Hauptlinien hervortreten. Nur sie kann die folgende Skizze flüchtig nachzuzeichnen versuchen.

Zwei geräumige Säle — der apsisartig anschließende dritte Raum mit den Werken Klimts wurde bereits gewürdigt — umfassen die Werke der *deutsch-österreichischen* Künstler. Neben dem Wiener Klimt ragt unter ihnen heute EGGER-LIENZ als eine Persönlichkeit von stämmigem, im Tiroler Boden wurzelnden Eigenwuchs empor. In den „Wallfahrern" (1904), die die Hauptwand des einen Saales beherrschen, erscheint die eindrucksvolle Komposition noch durch ein unorganisch von außen hineingetragenes Gerüst in Streifen gegliedert. Der gegenüberhängende „Totentanz von anno 9" (1908) (Abb. Jahrg. 1907/8, S. 467), der die jetzige Entwicklungsstufe des Künstlers charakterisiert, ist bereits ganz von innen heraus gestaltet; die wuchtig einherschreitenden Bauern haben den ehernen Rhythmus Hodlerscher Schöpfungen. Eine glücklich erfaßte, rhythmisch wiederholte Bewegung beherrscht auch das dritte Bild, das mir persönlich am nächsten steht: Das innere Ohr vernimmt den hellen und harten Gleichklang der Sensen, die diese „Bergmäher" hoch oben auf freier Alpwiese kräftig schwingen (Abb. Jahrg. 1909/10 geg. S. 529). Der vielseitige ANDRI rückt mit seinem prächtigen „Holzschlitten" — bei voller Wahrung seiner kräftigen Eigenart — in die unmittelbare Nähe dieses Meisterwerkes. Den Quer-



Mit Genehmigung des Kunstverlages H. O. Miethke, Wien

GUST. KLIMT
BILDNIS VON FRÄULEIN WITTGENSTEIN



HANS TICHY MADONNA MIT ENGELN

Oesterreichische Ausstellung, Rom 1911

wänden verleihen JETTMARS großzügige, in erster Linie an Feuerbach geschulte Kompositionen, die zwei Herkulestaten zum Gegenstande haben, kräftige Akzente. Ein rascher Blick überfliegt den reichen übrigen Inhalt des Saales, Genrebilder von ENGELHART und HAMPEL, religiöse Darstellungen von LIEBENWEIN und TICHY „Madonna mit Engeln" (Abb. S. 82), ein duftiges lichtdurchflutetes Interieur von MOLL, die von ehrlichem Naturstudium zeugenden Landschaften der BAAR, BARTH, NOWAK und ZDRASILA (Abb. S. 83), GRAFS tüchtige Freilichtstudie „Das Schwimmbad" (Abb. S. 86), die eigenartig stilisierte „Waldeinsamkeit" von MEDIZ (Abb. S. 92), die Porträts von BACHER, FRIEDRICH und WEISS (Krakau). — Während hier die Anordnung der Kunstwerke ohne Rücksicht auf die Zugehörigkeit ihrer Schöpfer zu einer bestimmten Künstlervereinigung lediglich nach künstlerischen Gesichtspunkten erfolgen konnte, beherrscht den zweiten deutschen Saal, der sich durch die Stoffbespannung der Wände schon äußerlich von allen anderen Räumen des Pavillons scheidet, die älteste und größte Wiener Künstlervereinigung, die nach wie vor das verhätschelte Schoßkind der Wiener Gesellschaft geblieben ist. Besonderer Beliebtheit erfreuen sich die zahlreichen Porträtisten der „Genossenschaft bildender Künstler Oesterreichs", denen vor allem „schlagende Aehnlichkeit" nachgerühmt wird. Das vornehm und ruhig gehaltene Porträt Dumbas (Abb. S. 94) von ANGELI, dem langjährigen Vorstand der Genossenschaft, repräsentiert hier die glatte Malweise der älteren Generation. Die virtuose Technik, der flüssigere und breitere Farbenauftrag, alle malerische Delikatesse und die mondaine Eleganz der Routiniers ADAMS, EPSTEIN, HOROVITZ, POCHWALSKI, SCHATTENSTEIN u. v. a. vermag dennoch kaum über die innere Leere und den Mangel jeder tieferen Charakteristik hinwegzutäuschen; die Gruppenporträts von TEMPLE und JUNGWIRTH erinnern vollends an „gestellte" Photographien. Unter den ähnlich bewährten Landschaftern der Genossenschaft möchte ich des wenig bekannten BRUNNER „Platz in Budweis" hervorheben, der einen einfach gesehenen Naturausschnitt treu-

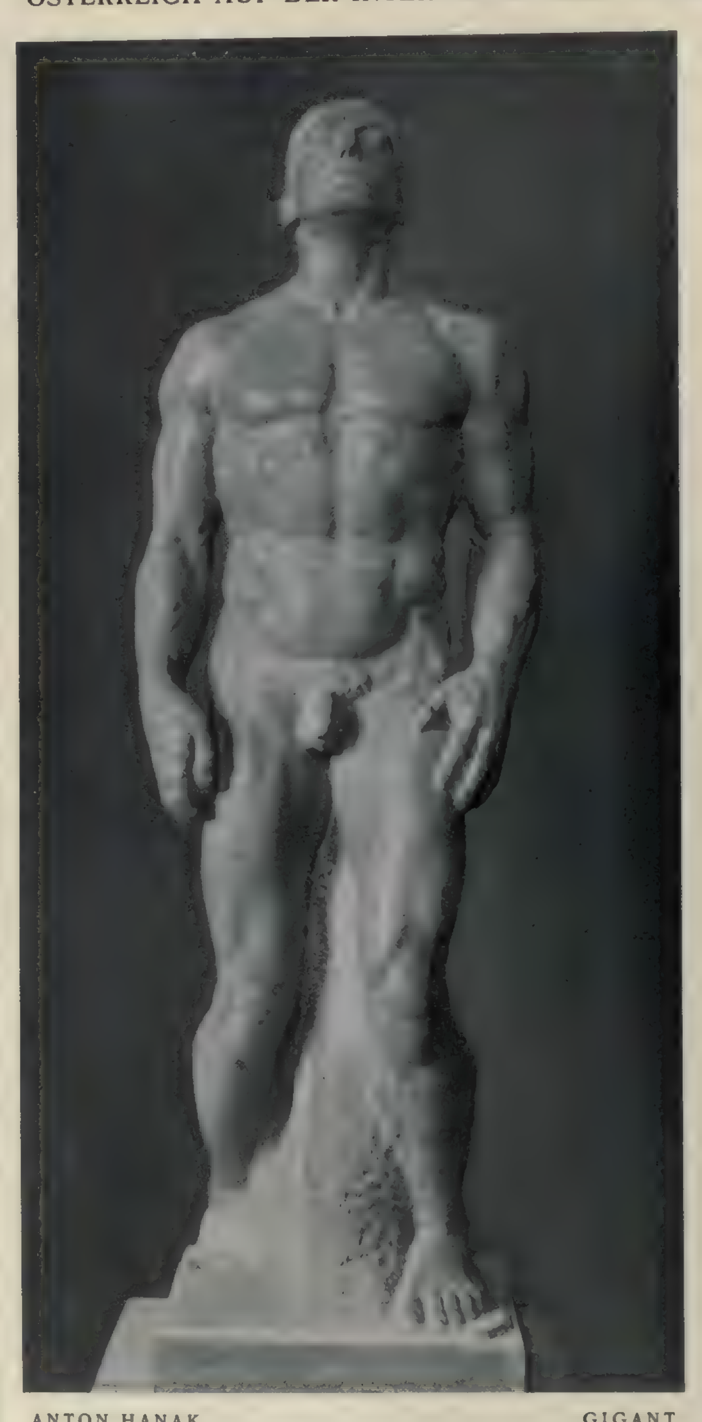
herzig abspiegelt. VEITHS süßliche „Legende" halte ich für das schlechteste Bild der ganzen Ausstellung. In beiden Sälen vervollständigen gefällige Kleinbronzen und Vitrinen mit hübschen Medaillen und Plaketten das Ensemble.

Unter allen Räumen des österreichischen Pavillons zeigt zweifellos der *tschechische* Saal die straffste Organisation. Dem genauen Kenner der modernen tschechischen Malerei mag freilich der breite Strom der Entwicklung hier in ein allzu enges Bett geleitet erscheinen; die künstlerische Geschlossenheit des starken Gesamteindruckes konnte um so mehr gewinnen, wenn nur die Wellenberge markiert wurden. Einige feine Landschaften zeigen JOSEF MANES (1821—71) als den Meister des „paysage intime", der mit innigem Naturgefühl schon frühzeitig den Problemen der Luftperspektive nachspürt. Seine und JOSEF NAWRATILS (1798—1865) entzückende Genreszenen stehen etwa den besten Werken Spitzwegs an intimem Reiz nicht nach. In einem geistvollen Aufsatz hat vor einigen Jahren Max Dvořák den Anteil des tschechischen Volkes an der Entwicklung der malerischen Probleme während des 19. Jahrhunderts zu zeigen versucht. An der Hand des kundigen Führers mag man den Weg verfolgen, der „von Manes zu ŠVABINSKÝ" führt. In den meisterhaften Porträts des großen Malerradierers gelangt die tiefschürfende psychologische Charakteristik der Dargestellten in einer ganz eigenartigen Zeichentechnik zu treffsicherem Ausdruck („Großmutter und Mutter", Abb. S. 85). Zwei stimmungsvolle Naturstudien (beide Male ein „Waldinneres") veranschaulichen die zarte und duftige Landschaftskunst SLAVIČEKS und HUDEČEKS. Das slavische Malertemperament JAKOB OBROVSKIS, des jüngsten unter den hier vertretenen Künstlern, hat Anregungen von Gauguin und L. v. Hofmann in einer eigenartigen Komposition glücklich verarbeitet („Warmer



ADOLF ZDRASILA — LANDSCHAFT

Oesterreichische Ausstellung, Rom 1911



ANTON HANAK GIGANT
Oesterreichische Ausstellung, Rom 1911

(„Szene im Freien", Abb. S. 88). So führt der Weg der modernen tschechischen Malerei wiederum von Gipfel zu Gipfel.

Weit schwerer sind die Wege und Ziele der modernen *polnischen* Malerei zu erkennen. Dennoch ist es dem sicheren Blick und der ordnenden Hand des zielbewußten Organisators auch hier gelungen, die Höhepunkte der bisherigen Entwicklung klar hervortreten zu lassen. So erkennt auch der mit polnischer Kunst wenig vertraute Betrachter bald MALCZEWSKI, STANISLAWSKI und WYSPIANSKI als führende Künstler. Ihnen wäre etwa noch MEHOFFER anzureihen; den exotischen Farbenreiz seiner riesigen Glasfenster in Krakauer Kirchen läßt eine farbige Vorzeichnung freilich kaum ahnen. Mit ungestümer Kraft bemächtigen sich die polnischen Künstler ihrer Stoffe. Gleich elementare Leidenschaften zerwühlen in ihren Werken die organische und anorganische Natur. Die anspruchslose, ruhige Winterlandschaft von FILIPKIEWICZ (Abb. S. 96) fällt nach dieser Richtung hin aus dem Rahmen. Sturmdurchrüttelte Bäume, zerfetzt dahinjagende Wolken bilden das Thema einer Landschaft STANISLAWSKIS. PAUTSCH' „Flößer in den Karpathen" (Abb. S. 93) zeigen den Menschen in erbittertem Kampfe mit der Natur. Ein fieberhaft erregtes dramatisches Leben atmen die großen Historienbilder MALCZEWSKIS, die durch ihr feuriges Kolorit, nicht minder aber auch durch die dröhnende Theatralik der wuchtigen Kompositionen an Matejko erinnern und gleich diesem Motive der vaterländischen Geschichte und Heldensage gestalten („Tod der Ellena," Abb. S. 97). In dem einfachen „Existenzbild" JAROCKIS entlädt sich das ungezügelte Temperament des Polen zumindest in den brennenden Farben („Huzulen in einer Kirche", Abb. S. 95) — der Art des Tschechen Uprka verwandt. Ganz abseits dieser Linie steht der wenig bekannte WOJTKIEWICZ, der so recht eigentlich erst eine „Entdeckung" dieser Ausstellung bedeutet. In der träumerischen Weich-

Abend," Abb. S. 87). Ein kühner Pfadfinder, Hans von Marées, dürfte JAN PREISLER den Weg zur Höhe gewiesen haben. Eine starke koloristische Begabung verleiht seinen großzügigen Kompositionen neuartige dekorative Werte.



Oesterreichische Ausstellung, Rom 1911

MAX ŠVABINSKÝ
GROSSMUTTER UND MUTTER

heit und märchenhaft versonnenen Anmut seiner in zartesten Farben gehaltenen Gemälde mag eine andere Seite des polnischen Volkscharakters ihren eigenartigen Ausdruck finden. —

Mit ganz besonderer Liebe ist augenscheinlich der den *graphischen Künsten* gewidmete Saal gestaltet. Die Trennung nach Nationen, die in den Bildersälen als die einzig zweckdienliche erschien, durfte hier aufgegeben werden. Auch sonst ist der Rahmen freier und weiter gespannt: Zahlreiche Werke der Kleinkunst und des Kunstgewerbes, Holzschnitzereien von Barwig, Zelezny u. a., reizende Porzellanfiguren von Powolny, eine schöne getriebene Arbeit von König, Theaterfigurinen von Czeschka beleben die Wände, an denen etwa 150 graphische Blätter aller erdenklichen Techniken ihre vielgestaltigen Reichtümer ausbreiten. Vor die Vitrine mit kunstgewerblichen Gegenständen aus der „Wiener Werkstätte" könnte man den Titel eines Hugo Wolfschen Liedes als Motto setzen: „Auch kleine Dinge können uns entzücken." Das bunte Vielerlei der unteren Saalwände, das die Gefahr der Eintönigkeit so glücklich abwendet, hätte nun leicht die Einheit des Raumes zersplittern können. Um sie dennoch zu erhalten, gab man den Oberwänden der Langseiten in großen dekorativen Panneaux und farbigen Kartons von Jungnickel, Sichulski und Andri kräftig beherrschende Akzente.

Ungern verläßt der eilige Kunstwanderer den heiter-anmutigen Raum, bei dessen kostbarem Inhalt er gerne länger verweilt hätte. Innerer Gesichte voll, dennoch dank der glücklichen Organisation des Pavillons nur wenig ermüdet, betritt er wieder den freundlichen *Gartenhof*. Zum andern Mal fühlt er des heiligen Michael (Abb. S. 89) Rechenschaft heischenden Blick auf sich gerichtet: Es gilt noch eine kurze Umschau unter den Werken der *Plastik*. Unter den deutsch-österreichischen Bildhauern gebührt Franz Metzner der erste Platz. Man bewundert hier vor allem die „Erde" (Abb. Jahrg. 1908/9



LUDWIG FERDINAND GRAF — SCHWIMMBAD
Oesterreichische Ausstellung, Rom 1911



JAKOB OBROVSKY — WARMER ABEND

Oesterreichische Ausstellung, Rom 1911

geg. S. 369). Die mächtig in sich zusammengekrümmte Figur ist meisterhaft in den Block komponiert; der Kontur ist von einer wundervollen Geschlossenheit. Ein „Torso" von herbmännlicher Kraft zeigt den für den Künstler so charakteristischen Kontrapost. Zu diesem reifen Werk mag der junge Meštrović emporgeblickt haben, dessen elementare Urkraft die engen Schranken des serbischen Pavillons sprengt. Um so mehr bleibt zu bedauern, daß keines seiner Werke für die österreichische Ausstellung zu retten war. Auch Lederers schöne Ringerstatue, die in der deutschen Abteilung steht, hätte der Oesterreicher gerne auf vaterländischem Boden gesehen. Neben Metzner erscheint Hanak mit mehreren Werken an eine besonders hervorragende Stelle gerückt, die der Künstler heute bereits trefflich ausfüllt. Sein „Gigant" (Abb. S. 84) zeigt einen kräftig durchmodellierten Akt; die erdgebundene Schwere des massigen Körpers ist zu überzeugendem Ausdruck gelangt. In der eingangs erwähnten Gruppe „Oesterreich" gerät diese mächtige Massigkeit der etwas gedunsenen Körper ein wenig ins Schwammige, Breite. Die beiden vom Künstler „Zwischen Himmel und Erde" genannten Figuren ergeben eine wunderschöne Silhouettenwirkung. Von älteren Bildhauerwerken sei eine prächtige Porträtbüste Tilgners (Abb. S. 98) besonders hervorgehoben. Den tüchtigen Klassizismus eines Zumbusch vertritt bei den Tschechen etwa Myslbek („Kruzifix", Abb. S. 90). Ein ganz anders gearteter moderner „Herrgottschnitzer" ist František Bilek („Christus als Ackerer", Abb. S. 91); man muß sein bedeutendes graphisches Oeuvre heranziehen, um diesem Künstler gerecht zu werden. Jan Stursas „Eva" (Abb. S. 99) hat Anregungen von Maillol (vielleicht erst auf dem Umweg über den Schweizer Haller) empfangen. Endlich verdient ein in der flotten und eleganten Art Troubetzkois glücklich charakterisiertes Porträt des Polen Dunikowski einige Beachtung.

Architekt und Organisator, JOSEF HOFFMANN und FRIEDRICH DÖRNHÖFFER, der Direktor der Modernen Galerie in Wien, haben sich im österreichischen Pavillon zu fruchtbarstem Wirken zusammengefunden. Nach Art und Lösung der hier gestellten Aufgabe erscheinen die beiden fortan berufen, der modernen österreichischen Kunst die dauernde Ruhmeshalle zu errichten, die man ihr längst ersehnt. Binnen wenigen Wochen schließt die römische Kunstschau ihre Pforten; dann ist auch der österreichische Pavillon dem Untergange geweiht. In diesem Rahmen führten die einzelnen Kunstwerke eine eindringlichere Sprache als ringsumher; freilich sind sie „wie die großen Herren: man muß warten, bis sie einen anreden".



JAN PREISLER SZENE IM FREIEN

Oesterreichische Ausstellung, Rom 1911

MODERNE KUNST UND PUBLIKUM

Von PHILIPP FRANCK

Kürzlich schickte mir eine sehr kunstliebende und kunstverständige Dame von ihrer Italienreise eine Reproduktion nach der Grablegung von Bellini, die sich in Mailand befindet, und schrieb mir dazu, der Anblick des Bildes sei doch ihr schönstes Reiseerlebnis gewesen. Und selbst in der kleinen Wiedergabe wirkte der alte Meister so überwältigend, so bezwingend groß, daß ich diejenigen wohl verstehen kann, die sich der Kunst von heute so unerbittlich abwenden und nicht vorwärts sehen wollen, weil das Rückwärtsschauen ihnen einzige Kunstgenüsse gewährt.

Wirken auf mich selbst doch viele der alten Meister derart, daß ich nach ihrem Anschauen oft wieder den ganzen Kampf durchmachen muß, der von ihrer Art zu der heutigen führt. Von Jugend auf unter ihrem Einfluß aufgewachsen, vollgesogen von ihrer Schönheit, ist vielen der neueren Künstler ihr Reich wie ein Paradies: sie stehen am Tor und schauen alle Herrlichkeit. Aber sie kommen nicht mehr

hinein. Sie können nicht, aber sie wollen auch nicht.

Sie wissen wohl, da drinnen ist Ruhe und Frieden. Viele Genossen würden sie finden und auch Verständnis beim größeren Publikum. Am Können würde es auch in vielen Fällen nicht fehlen. Ein gedeckter Tisch steht also da. Warum langen sie nicht zu?

Jemand sagte einmal: „Das ist der Geist der Zeit. Unsere jungen Künstler wollen nicht hören. Sie wollen nichts anerkennen und wollen schnell berühmt werden. Also sind ihnen die alten Meister nur im Wege."

Das mag wohl für manchen zutreffen. Aber wer den Ernst kennt, mit dem die neue Generation studiert, wird sich wohl davor hüten, diesen Vorwurf zu verallgemeinern. Viele der „Jungen" sind auch inzwischen fünfzig Jahre alt geworden oder nahe daran, es zu werden. Also muß es doch der „Geist der Zeit" sein, der sie treibt.

Was ist nun der Geist unserer Zeit im Gegensatz zu dem Geist der vorigen? Der Schreiber dieser Zeilen hat noch in seiner Jugend die „vorige" Zeit erlebt, hat ein Stück Künstlerdasein mitgemacht, das so anders war, als das der jetzigen Generation, daß seine Schilderung wie ein Märchen anmutet. Als Schüler des Cronberger Malers Anton Burger, der mit dem alten Maler Dielmann der Begründer der dortigen Künstlerkolonie war, lernte ich noch das schöne alte Verhältnis zwischen Künstler und Publikum kennen, das Miteinanderleben, ohne eine Notwendigkeit für den



FERDINAND ANDRI — SANKT MICHAEL (HOLZPLASTIK)

Oesterreichische Ausstellung, Rom 1911

Künstler, viel öffentlich auszustellen. Das Publikum kam eben zum Künstler, den es brauchte. Ausgestellt hat Anton Burger fast gar nicht und wenn er in großen Ausstellungen einmal an die Oeffentlichkeit trat, so wirkten seine braunen, intimen, meist auch sehr kleinen Bildchen gar nicht. Erst die Jahrhundert-Ausstellung hat ihn, ebenso wie Dielmann, wieder „entdeckt", aber da war er ja schon tot.

Er hatte seine festen Abnehmer, kein Bild blieb ohne einen Käufer. Zu Dutzenden hingen die „Burgerchen" zusammen mit den „Dielmännchen" in den Stuben der Frankfurter Liebhaber. Dabei war die Art des Verkaufs oft sehr originell. Burger war ein leidenschaftlicher Jäger und hatte selbst eine Jagd am Altkönig bei Cronberg gepachtet. Wenn er nun auf der Jagd war, versteigerte er halb im Scherz seine noch nicht gemalten Bilder an seine meist sehr wohlhabenden Jagdgenossen. „Hier der Hühnerkopf (ein Berg im Taunus) in der Abendsonne. Acht Gulden zum ersten, mit Reh (als Staffage) zehn Gulden." Zu Hause wurden dann bei der langen Pfeife die Eindrücke des Tages zu Aquarellen verarbeitet, die bei der Entstehung alle schon in festen Händen waren. Auch bei Atelierfesten fanden Versteigerungen kleiner Skizzen für wenige Gulden statt. Die Preise waren oft sehr niedrig, aber wenn der Metzgermeister Glock die „Schirn" als großes Bild bestellte — er selbst wurde als Hauptperson dann unter seine Schirn hineinporträtiert — dann kam auch der Preis auf mehrere Tausend Gulden. Auf jeden Fall lebte der Künstler sehr gut durch seine Kunst allein, geradeso wie die übrigen Cronberger, Maurer, Philipp Rumpf, von Adolf Schreyer, dem berühmten Kollegen, gar nicht zu reden.



JOSEF MYSLBEK — KRUZIFIX
Oesterreichische Ausstellung, Rom 1911

Dies war die vorige Zeit. Sie war ein Ausläufer der großen Zeiten, wo die Kunst sogar noch mehr war als Bedürfnis, wo sie eng verknüpft war mit dem Höchsten, was der Mensch kannte.

Schon rein gegenständlich zwangen die alten Meister in die Kniee. Ihre Werke waren ja auch zum Knieen gemacht. Die Kunstwerke selbst waren Heiligtümer, die wieder in Kunstwerke eingeschlossen, am Festtage feierlich enthüllt und der gläubigen, andachtsvollen Menge als höchstes Symbol vorgezeigt wurden. In den Tempeln der Griechen, in den Kirchen des Mittelalters war die Volksmenge beim Ansehen der Kunstwerke schon in ekstatischer Stimmung. Die äußere Betrachtung ging mit der inneren Hand in Hand.

Die Sonne drehte sich damals noch um die Erde. Dann wuchs der Mensch in der Darstellung. Selbstbewußter trat er selber auf. Sein Abbild interessierte ihn gewaltig. Dazu brauchte er den Künstler. Der war auch darnach vorgebildet. Freilich wären vielleicht auch damals schon die Mäzene, deren Bedürfnis nach Darstellung wir die

Kunst Holbeins, Van Dycks, Velasquez', Reynolds und Gainsboroughs verdanken, ganz gerne oder noch lieber zum Photographen gegangen, wie es ihre Nachkommen heute tun. Aber Photographen gab's eben noch nicht, das war ein Segen. Es gab nichts schlechteres als diese Maler und die waren sehr gut.

So waren Kunstfragen immer Zeitfragen. Und so sind sie es auch noch heute.

Ist es nun so leicht, den Geist unserer Zeit zu erkennen? Wie ist unsere Zeit? Was will sie. Wohinaus geht ihr Streben? Was will sie von der Kunst? Was kann ihr die nützen?

Unsere Zeit ist zunächst einmal eine Zeit, die unendlich viel will und unendlich viel hat, nur — keine Zeit. Wie würde Juliano di Medici sich heute ausnehmen. Er besäße mehrere Autos und hätte stets ein neues Luftschiff in Bestellung. Wie bald würde ihm Florenz zu klein!

Wenn man früher Götter und Heilige darstellte, verkörperte man doch im Grunde immer die höchste Vorstellung vom Menschen: den Menschen als Krone der Schöpfung. Den Göttern gleich wurde er den Griechen selbst ein Gott. Aber die Wissenschaft hat in diese Anschauung bedenkliche Breschen gelegt. Ganz glauben wir's doch in dem alten Sinne nicht mehr, aber wir fangen an, es in einem neuen Sinne zu glauben.

Zunächst war die Wissenschaft ein gefährliches Ding. Man lehrt nicht ungestraft in den Schulen, wie klein solch ein Menschlein ist im Weltenall. Das erschüttert doch eine Generation mehr, als man's zunächst merkt.

Nichts aber ist gleichgültig für die Kunst. Keine neue Wissenschaft, keine neue Entdeckung ist für sie belanglos. Und auf das anfänglich ernüchternde Bewußtsein der eignen Kleinheit folgte, Hand in Hand mit den modernen Errungenschaften der Wissenschaft und Technik, ein Umschwung. Wenn auch die Erde nicht mehr der Mittelpunkt des Weltalls ist: dem Menschen sind mit der Eroberung der Luft Flügel gewachsen und einem Gotte gleich denkt er an die Verständigung mit den Sternen und tauscht Signale aus mit dem Mars.

Und das alles sollte auf die Kunst nicht wirken? Wie aber nun muß es wirken?

Zunächst sicherlich schädigend. Denn alle die Gedanken und Empfindungen, die die Kunst verkörpern konnte und verkörpert hatte, haben



FRANZ BILEK — CHRISTUS ALS ACKERER (HOLZPLASTIK)

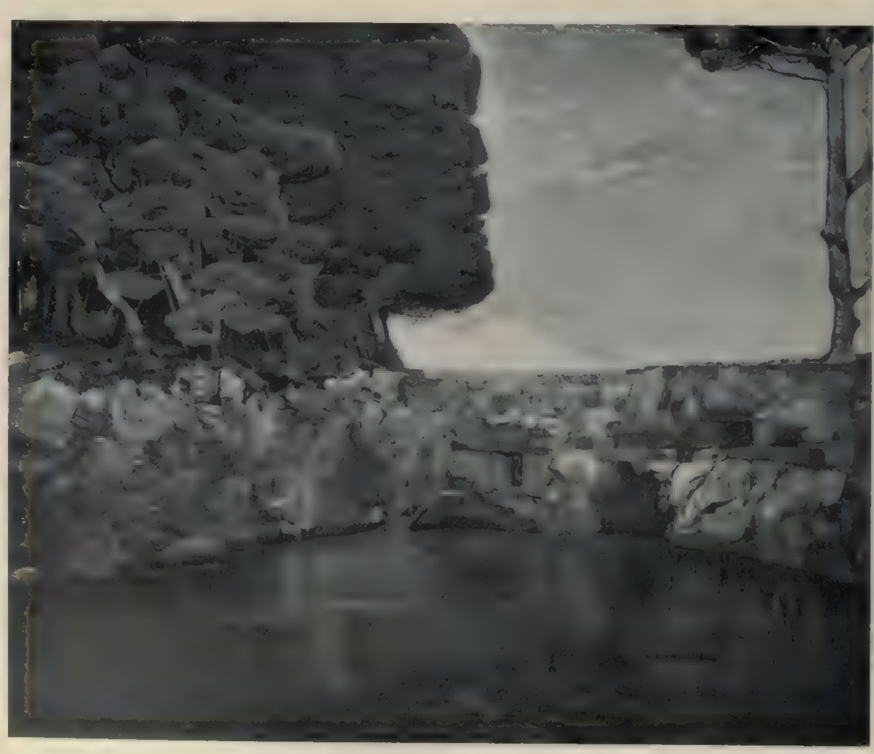
Oesterreichische Ausstellung, Rom 1911

eine gewaltige Umwälzung erfahren. Zu den großen Errungenschaften der neuen Zeit hat man die Künstler nicht gebraucht. Die Technik und die Wissenschaft haben den Sieg über die Kunst davongetragen. Die allgemeine Hast und die Unruhe haben die Kunst bedrückt. Und so ist sie ihre eigenen Wege gegangen gegen ein Publikum, das nicht ihr Wesen suchte, sondern nur das Aeußerlich-Gegenständliche. Auch die Künstler haben ein Einverständnis nicht mehr gesucht. Man hat sie teilweise gottlose und vaterlandslose Gesellen genannt.

Haben sie diese Vorwürfe verdient? Was haben sie getan?

Sie haben sich neue Probleme gestellt und haben ihrem Handwerk erhöhte Aufmerksamkeit zugewandt. Sie haben den Grundsatz des l'art pour l'art aufgestellt. Tatsächlich ist das Niveau der Malerei bei uns in Deutschland seitdem beträchtlich gestiegen. Daß auch die Reklamesucht an den das Publikum oft entsetzenden Erzeugnissen mancher Modernen ihr gutes Teil hatte, läßt sich nicht leugnen, aber mit solchen Erscheinungen war ja wohl immer zu rechnen. Nur daß das große Publikum keinen Unterschied mehr machen konnte zwischen Gut und Böse, daß es die Versuche der Künstler, allerlei Licht- und Farbenprobleme zu lösen, verlachte und sein Interesse anderen Dingen zuwandte, Dingen, deren greifbaren Erfolg man nicht übersehen konnte, das war das Schlimme für die Kunst. Es ist ja auch viel leichter, an den Erfolgen Zeppelins „teilzunehmen", als den Gründen nachzugehen, warum manche dieser Maler ihre Farben zerlegen und pointillieren und warum sie fast alle keine „interessanten" Sujets mehr wählen. Und während man ihr Tun nicht verstand und ihr Streben, auch vom Auslande zu profitieren, mit Ausländerei und Vaterlandslosigkeit verwechselte, haben gerade diese Künstler von heute sich so enge wie möglich an ihren heimatlichen Boden angeschlossen, haben ihre Italienfahrten aufgesteckt, sich mit aller Inbrunst an die Scholle angeklammert und das Alltägliche durch ihre Kunst zu verklären gesucht. Ja für das Publikum halfen sie die Heimat erst entdecken, wie es z. B. Leistikow für die Berliner getan hat.

Je mehr die Maler sich reine Malprobleme stellten, je mehr sie sich von ausgetretenen Wegen entfernten, je weniger konnten sie ein großes Publikum fesseln, das von den größeren Erfolgen der Technik berauscht und abgelenkt, gar keine Versuche machte, sich in ihr Tun zu versenken. Gerechte und Ungerechte unter den Künstlern wurden da in einen Topf geworfen. Was half es, daß Liebermann und Uhde die Wahrheit der Darstellung auf eine solche Höhe brachten, daß sie in der Vereinfachung einen Stil fanden, wie wir ihn seit den Tagen von Franz Hals und Velasquez nicht besessen. Nur eine kleine Gemeinde verfolgt ihre Arbeiten; eine durchschlagende Wirkung, wie sie z. B. Makart auf die



KARL MEDIZ — EINSAMKEIT

Oesterreichische Ausstellung, Rom 1911



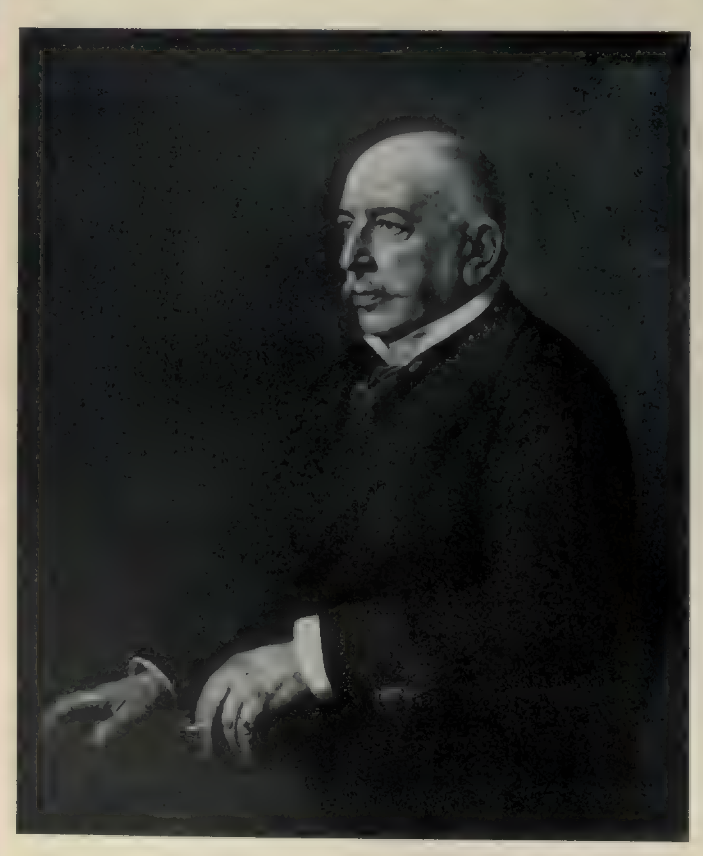
Oesterreichische Ausstellung, Rom 1911

FRYDERYK PAUTSCH
FLOSSER IN DEN KARPATHEN

vorige Generation hatte, haben sie nicht zu erreichen vermocht.

Und doch haben im Grunde diese Künstler nur ähnliche Wege eingeschlagen, wie sie die Wissenschaft auch gegangen war. Wie der Mensch als Einzelwesen durch die Erkenntnisse der Wissenschaft mehr und mehr unwichtig wurde, wie er sich als kleines Geschöpf im Weltall verlor, geradeso kamen die modernen Malprobleme zu ähnlichen Resultaten. Wer sich die Darstellung eines Stückes Welt zur Aufgabe macht, wer das Zusammenwirken von Wasser, Himmel, Strand und der darauf krabbelnden Menschenmenge schildern will, dem verschwindet das einzelne mehr und mehr. Wenn alles durcheinanderspielt, sich bewegt und zittert, dann verschwindet das Detail. Wer von einer gewissen Höhe oder Entfernung die Welt und der Menschen Treiben wiedergibt, der sieht schon nicht mehr Nasen, Augen und Finger. Der Impressionismus war die notwendige Folge einer Zeit, der die Ruhe abhanden gekommen war. Mit der Aufnahme und Verbreitung des Sports aller Art und seiner Darstellung fand er die reichste Nahrung. Springende Rennpferde, segelnde Yachten, rollende Gespanne zeigen ihre Einzelheiten nicht mehr deutlich, aber ihre Wiedergabe setzt beim Künstler nicht nur die allergenaueste Kenntnis des einzelnen voraus, sondern auch noch die Beurteilung der Erscheinungsmöglichkeiten in dem betreffenden Moment. Gerade diese „flüchtigen" und „fleckigen" Bilder waren oft ein Resultat erhöhten Studiums.

Für diese Großzügigkeit, die die moderne Kunst so sehr betont, daß sie das Ganze stets über die Teile stellt, hat das große Publikum kein Interesse und Verständnis gehabt. Es klebt an der Einzelheit. Es schätzt nicht am Kunstwerk so sehr das, was groß gedacht und disponiert ist, was also Sache des Talents ist, sondern es bewundert die Ausführung, den Fleiß, ohne zu fragen, ob dieses Betonen des einzelnen nicht oft die Wirkung des Ganzen beeinträchtigt. Durch die Ausführung aber, hauptsächlich die an falscher Stelle, geht das im Kunstwerk oft verloren, was das Wesen der Dinge ausmacht und den Schein des Lebens erweckt.



HEINRICH VON ANGELI — BILDNIS M. DUMBA
Oesterreichische Ausstellung, Rom 1911

Wenig geschah also auch vom großen Publikum, die Künstler zu fördern. Vielleicht sah es auch teilweise ein, daß die von ihm beliebten „süßen" Genrebilder die Vorwürfe verdienten, die man ihnen machte. Aber zu dem „Neuen" konnte es ohne weiteres keine Zuneigung fassen und daß jeder Genuß, besonders der Kunstgenuß, mit einer Fülle von Studium erarbeitet werden müsse, wollte es nicht begreifen. Die Hauptbestellerin von ehedem, die Kirche, hatte ihre Bedürfnisse größtenteils gedeckt. Und wie unsere Mäzene zum Photographen gehen, so schmückt sie sich, indem sie ihre alten Kunstschätze manchmal sogar an den Händler verkauft, mit schlechten, billigen Fabrikserzeugnissen.

So gehen die beiden Elemente, die sich verstehen und ergänzen sollen, Künstler und Publikum, jeder jetzt seinen eigenen Weg. Aber das sonderbare ist, einen Platz gibt es noch, wo sie sich treffen, ein neutraler Boden: die große Kunstausstellung. Daß die für das Publikum oft nur noch ein Gegenstand



WLADISLAW JAROCKI — HUZULEN IN EINER KIRCHE

Oesterreichische Ausstellung, Rom 1911

der Erheiterung geworden ist, wer sollte sich wundern?

Daß ein kleiner Teil des Publikums der Entwicklung der Kunst willig und verständnisvoll gefolgt ist, muß anerkannt werden. Aber ein Teil dieses Teils hat in snobistischer Neuerungssucht nur die jeweilige Mode mitgemacht, um ihr den Rücken zu kehren, sobald eine andere kam. Gerade diese Sensationshascherei hat der Kunst mehr geschadet als genützt.

Daß hier etwas geschehen müsse, haben die Künstler selber erkannt. Viel ist davon die Rede gewesen, daß man das Publikum zum Sehen und zum Verständnis erziehen müsse. Viele haben sich mit der Kunsterziehung befaßt, aber seitdem man soviel davon redet, erkennt man erst, wieviel kunstunerzogene Menschen es auf der Welt gibt, und bemerkt kaum, daß es weniger werden.

Dann wurden Vorschläge gemacht, die Kunstausstellungen zu reformieren. Aber nach welchen Gesichtspunkten dies geschah, nach künstlerischen oder bloß nach geschäftlichen, immer litten sie an der Hervorkehrung einseitiger Interessen.

Ich glaube, daß alle diese Besserungspläne wenig geeignet sind, das Uebel schnell auszurotten. So wenig die Künstler sich gegen ihre Zeit und deren Hauptinteressen stemmen können, so wenig kann das Publikum die Kunst von heute verhindern. Ihren Wert wird sie behalten, wenn sie, auf solidem Können ruhend, ehrlich ihren großen Zielen nachstrebt. Ihre Schlacken werden abfallen, sowie die frühere Zeit ihre unwerten Kinder verschlang. Wieviel übrigbleibt von dem, was heute entsteht, wer soll sich unterfangen, es vorauszusagen? Von allen Beurteilungen ist die der Zeit über sich selbst stets die allerschwerste gewesen.

Ein Trost ist deshalb: Das Urteil über die Kunst von heute sprechen nicht die von gestern, auch nicht die von heute und von morgen. Aber die von übermorgen schon vielleicht!



STEFAN FILIPKIEWICZ — WINTER IN DER TATRA
Oesterreichische Ausstellung, Rom 1911

DIE NEUERWERBUNGEN DER NATIONALGALERIE

Die Erwerbungen der Nationalgalerie aus den Jahren 1910 und 1911 sind diesmal zu einer Ausstellung in den schönen, gut beleuchteten Räumen der Akademie vereinigt worden und beweisen, mit welch glücklicher Hand Direktor Justi die Aufgabe der Ergänzung und Erweiterung der Sammlung begonnen hat. In dem kurzen Zeitraum von zwei Jahren hat der neue Leiter eine stattliche Zahl von Werken der wichtigsten Künstler des 19. Jahrhunderts zu sammeln verstanden, hat die kaum je wiederkehrende Gelegenheit, Zeichnungen österreichischer Künstler des 19. Jahrhunderts zu erwerben, die die Versteigerung der Sammlung Lanna bot, ausgenutzt, und schließlich das Interesse der großen Privatsammler und Kunstfreunde der Nationalgalerie zu erhalten gewußt — ein Interesse, dem die Nationalgalerie ja schon die vorzügliche Sammlung moderner französischer Kunst verdankt.

Die Erwerbungen Justis ergänzen die Sammlung der Nationalgalerie auf dem ganzen Gebiete der Kunst des 19. Jahrhunderts. Die Gruppe der Romantiker erfährt durch Werke FRIEDRICHS und SCHINKELS (Bilder und Zeichnungen) eine bedeutende Bereicherung; die Klassizisten, SCHADOW, GILLY, FÜGER, HACKERT, KOCH, deren Werke im Kunsthandel außerordentlich selten sind, werden durch eine Reihe von Zeichnungen vorzüglich vertreten. Einen besonderen Genuß verschaffen 15 Zeichnungen JOHANN HEINRICH FÜSSLIS, geistreiche Bühnen-Entwürfe in Tusche und Blei, die in ihrer Lebendigkeit an Arbeiten Guys erinnern. Aus der Zeit um 1850 stammen einige vorzügliche Bilder. Vor allem das Porträt des Galeriedirektors Waagen von LUDWIG KNAUS (1855), ein ganz entzückend komponiertes, weich gemaltes Bildchen — von so ganz anderen malerischen Qualitäten, als seine späteren Arbeiten —; eine Skizze HAUSMANNS, die auch ohne die Bezeichnung „Paris" erraten läßt, unter welchem Einfluß sie entstand; und schließlich, ebenfalls unter Pariser Einfluß, die „Mirjam" FEUERBACHS aus dem Jahre 1862, eine seiner glücklichsten Schöpfungen, von einer Geschlossenheit und Größe, wie sie ihm selten wieder gelang. Das letzte Viertel des 19. Jahrhunderts repräsentieren nicht weniger als fünf Werke BÖCKLINS, darunter ein Hauptwerk, wie das bekannte, oft reproduzierte Bild „Triton und Nereide", das allerdings vorläufig noch im Hause der bisherigen Besitzerin, Frau Simrock, verbleibt und erst später in die Nationalgalerie gelangen wird. Mit einem ganz ausgezeichneten Bild wird MUNKÁCSY in Zukunft in der Nationalgalerie vertreten sein, das Justi auf der Versteigerung der Sammlung Laroche-Ringwald erwarb.

Die Zahl der Erwerbungen ist so groß, daß bei dieser kurzen Ankündigung nur die allerwichtigsten Werke hervorgehoben werden konnten. Der Katalog, zu dem Justi ein kluges Vorwort schrieb, enthält nicht weniger als 153 Nummern, von denen fast jede eine glückliche Bereicherung der Nationalgalerie bedeutet.



JACEK MALCZEWSKI TOD DER ELLENA
Oesterreichische Ausstellung, Rom 1911

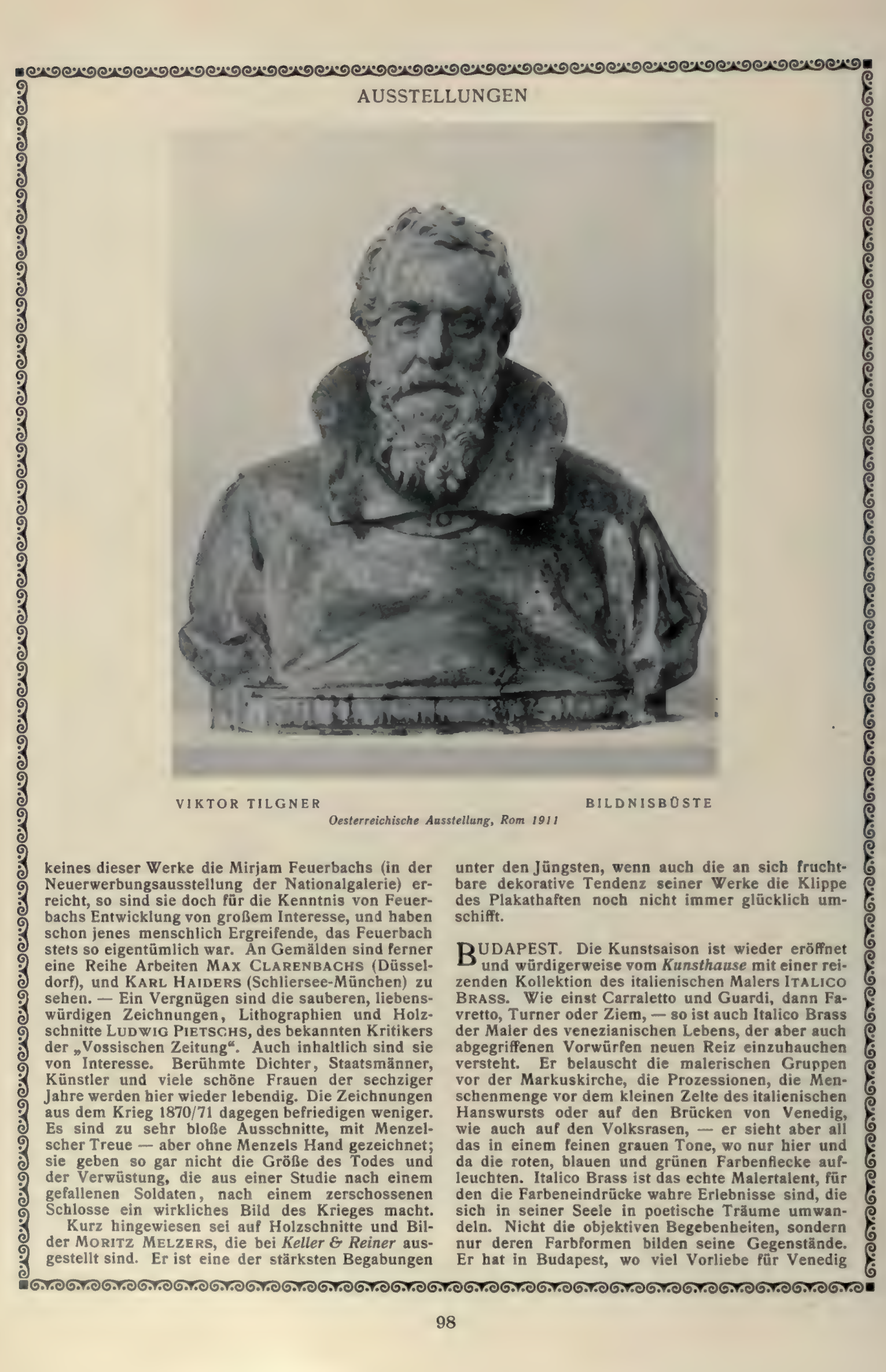
Eine Einschränkung jedoch muß gemacht werden: sie betrifft die Erwerbungen von Werken zeitgenössischer Kunst. Wie an Zahl, so treten sie an Qualität weit hinter den Arbeiten retrospektiven Charakters zurück. Justi weiß das natürlich sehr gut; in seinem Vorwort spricht er es selbst aus. Wir dürfen jedoch hoffen, daß er auch hier seine Tatkraft bewähren wird. Ein Anfang ist gemacht: ist es ihm doch soeben gelungen, in der Ankaufsorganisation der Nationalgalerie eine wichtige Aenderung herbeizuführen. An die Stelle der schon durch die übergroße Zahl ihrer Mitglieder zu schwerfälligen und wenig einheitlichen Landeskunstkommission, die bisher über den Ankauf von Kunstwerken für die Nationalgalerie zu bestimmen hatte und durch die die Intentionen des Galerieleiters gänzlich lahmgelegt werden konnten, ist eine besondere Kommission getreten. Diese Kommission wird bestimmungsgemäß aus zwei Künstlern, einem Maler und einem Bildhauer, ferner aus einem Kunstgelehrten, einem Sammler, einem Vertreter des Ministeriums und dem Leiter der Galerie bestehen, und allein schon durch die geringere Zahl ihrer Mitglieder mehr zugreifen können, wenn es die Lage des Kunstmarktes erfordert.

AUSSTELLUNGEN

BERLIN. Im Lichthof des *Kunstgewerbemuseums* sind Arbeiten der Schule Lothar v. Kunowskis und des staatlichen Zeichenlehrer-Seminars Düsseldorf ausgestellt. Die Ausstellung gewinnt dadurch ein besonderes Interesse, daß sie nicht nur einen Ueberblick über die augenblicklichen Leistungen der Schule gibt, sondern die Entwicklung der Schule selbst an einer chronologisch geordneten Folge von Werken Gertrud von Kunowskis demonstriert wird. Jede der ausgestellten Arbeiten trägt den Stempel der Persönlichkeit des Leiters der Schule, von dessen Hand die Ausstellung keine Arbeit zeigt, und der, soviel wir wissen, den Unterricht rein theoretisch leitet. Um so bewundernswerter ist, wie sich der Ernst und die willensstarke Konsequenz des Lehrers in den Arbeiten der vielen Schüler ausspricht. Es wird wohl kaum eine Zeichenschule Deutschlands geben, deren Schulleistungen ein so durchgängig hohes Niveau einhalten, wie die Kunowskis, und es ist freudig zu begrüßen, daß der Staat diesen Mann an die Wirkungsstätte gebracht hat, an die er gehört.

Schulte zeigt diesmal Kollektionen einer ganzen Reihe von Künstlern. Im Hauptraum eine Nachlaßausstellung KRÖYERS, die Arbeiten aus den verschiedensten Lebensaltern des Künstlers bringt, ohne daß sie das Bild, das wir von Kröyer haben, korrigiert, Landschaften BECHLERS, die die Münchner Schulung noch allzusehr erkennen lassen, ganz banale Porträts von FRANZ TRIEBSCH, geschickte, aber sehr oberflächliche dekorative Arbeiten RICHARD BLOOS' (Paris) und schließlich Werke ISAAC ISRAËLS, der dem Schicksal der Söhne großer Männer durchaus verfallen ist.

Gurlitt bringt eine Reihe Arbeiten des jungen FEUERBACH aus seiner Pariser Zeit. Wenn auch



VIKTOR TILGNER BILDNISBÜSTE
Oesterreichische Ausstellung, Rom 1911

keines dieser Werke die Mirjam Feuerbachs (in der Neuerwerbungsausstellung der Nationalgalerie) erreicht, so sind sie doch für die Kenntnis von Feuerbachs Entwicklung von großem Interesse, und haben schon jenes menschlich Ergreifende, das Feuerbach stets so eigentümlich war. An Gemälden sind ferner eine Reihe Arbeiten MAX CLARENBACHS (Düsseldorf), und KARL HAIDERS (Schliersee-München) zu sehen. — Ein Vergnügen sind die sauberen, liebenswürdigen Zeichnungen, Lithographien und Holzschnitte LUDWIG PIETSCHS, des bekannten Kritikers der „Vossischen Zeitung". Auch inhaltlich sind sie von Interesse. Berühmte Dichter, Staatsmänner, Künstler und viele schöne Frauen der sechziger Jahre werden hier wieder lebendig. Die Zeichnungen aus dem Krieg 1870/71 dagegen befriedigen weniger. Es sind zu sehr bloße Ausschnitte, mit Menzelscher Treue — aber ohne Menzels Hand gezeichnet; sie geben so gar nicht die Größe des Todes und der Verwüstung, die aus einer Studie nach einem gefallenen Soldaten, nach einem zerschossenen Schlosse ein wirkliches Bild des Krieges macht.

Kurz hingewiesen sei auf Holzschnitte und Bilder MORITZ MELZERS, die bei *Keller & Reiner* ausgestellt sind. Er ist eine der stärksten Begabungen unter den Jüngsten, wenn auch die an sich fruchtbare dekorative Tendenz seiner Werke die Klippe des Plakathaften noch nicht immer glücklich umschifft.

BUDAPEST. Die Kunstsaison ist wieder eröffnet und würdigerweise vom *Kunsthause* mit einer reizenden Kollektion des italienischen Malers ITALICO BRASS. Wie einst Carraletto und Guardi, dann Favretto, Turner oder Ziem, — so ist auch Italico Brass der Maler des venezianischen Lebens, der aber auch abgegriffenen Vorwürfen neuen Reiz einzuhauchen versteht. Er belauscht die malerischen Gruppen vor der Markuskirche, die Prozessionen, die Menschenmenge vor dem kleinen Zelte des italienischen Hanswursts oder auf den Brücken von Venedig, wie auch auf den Volksrasen, — er sieht aber all das in einem feinen grauen Tone, wo nur hier und da die roten, blauen und grünen Farbenflecke aufleuchten. Italico Brass ist das echte Malertalent, für den die Farbeneindrücke wahre Erlebnisse sind, die sich in seiner Seele in poetische Träume umwandeln. Nicht die objektiven Begebenheiten, sondern nur deren Farbformen bilden seine Gegenstände. Er hat in Budapest, wo viel Vorliebe für Venedig

ist, großen Erfolg gehabt, Staat und Stadt haben von ihm gekauft und seine alten Kameraden aus der Münchner Schule haben ihn ebenso gefeiert. Aus Budapest geht die Kollektion nach München zu Heinemann, dann zu Schulte nach Berlin. Gleichzeitig mit ihm hat der in Gardone lebende ungarische Bildhauer VILHELM LÁNDORI jetzt zum erstenmal einige Arbeiten vorgeführt. Er ist ein denkender Künstler, der schon fast fertig auftritt und hat einige neue und charakteristische Bewegungsmotive gezeigt, z. B. den Trinker mit seinem das Verlangen nach Trunk treu wiedergebenden Ausdruck. — Bei *Könyves Kálmán* haben zwei Graphiker, MARGIT VÉSZI und der in München bekannte ALEXANDER KUBINYI ausgestellt. Frau Vészi hat starken Sinn für das Groteske, auf ihren Karikaturen und Plakaten hat sie die verborgene Komik und innere Schwäche ihrer Gestalten mit elementarer Kraft vortrefflich ausgedrückt. Alexander Kubinyi hat viel Gefühl — er wirkt hier ganz weiblich neben den teuflischen Augen der Frau Vészi. — Im *National Szalon* finden wir eine Herbstausstellung, Bilder, viele Bilder und nur eine einzige Bildhauerarbeit, welche aber alles andere aufwiegt. LADISLAS HÜVÖS hat hier eine Marmorarbeit ausgestellt, „Sankt Christoph mit dem Kinde", eine starke, noble und gut ausgedachte Arbeit, das schöne Resultat vom Fleiße des jungen, talentierten Künstlers.

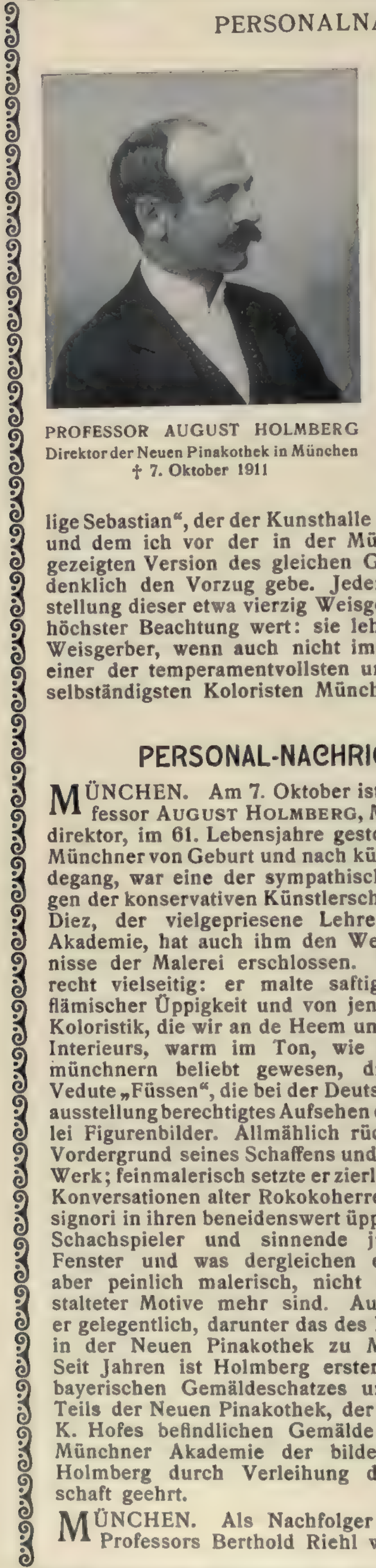
DR. B. L.

MÜNCHEN. Die *„Moderne Galerie"* ehrt durch eine Gedächtnisausstellung einen Verstorbenen, in dieser raschlebigen Zeit schon halb Vergessenen: ARTHUR LANGHAMMER, einen der Mitbegründer der Dachauer Malerschule, einen prächtigen Menschen und markigen Künstler, den vor der Zeit, ehe er in des Lebensmittags prächtigen Garten eingetreten, ein junger Tod hinwegriß: er starb, vom Schlage gerührt, buchstäblich mit dem Pinsel in der Hand vor der Staffelei, auf der sein Bild „Bäuerliche Erstkommunikantinnen" des letzten Striches harrte. In der „Secessionsgalerie" und in einem meist unzugänglichen Parterresaal des Schleißheimer Galerieschlosses kann man Werke von Langhammer antreffen, und nun ist bei Thannhauser eine recht beachtenswerte Nachlese gehalten. Sie lehrt uns aufs neue dies, daß Langhammer von einer Leiblschen Anschauungskunst seinen Ausgang nahm, und daß er sich allmählich jener Linie stilisierter Koloristik näherte, auf der sich die mattsilberne Kunst Ludwig Dills bewegt. Wie Dill stand Langhammer in der ersten Reihe der emporstrebenden Münchner Secession — und noch einer aus dieser Zeit, Professor BENNO BECKER, ist jetzt mit einer Ausstellung (in der *Galerie Heinemann*) anzutreffen. Er ist ein Stimmungslandschafter, den der Zauber der italienischen, zumal der umbrisch-toskanischen Landschaft im Tiefsten erschüttert hat. Er hält ihr Abbild fest in seltsam ernsten, ruhigen, oft allzu stillen Gemälden, in denen ein nächtliches Blau, ein kühles Grün dominiert. Prachtvoll sind seine Silhouettenwirkungen, die Ausschnitte, die Städte, Türme, altes Gemäuer in den Nachthimmel schneiden. Bei *Brakl* endlich ist einer der originellsten, packendsten Künstler des „Nachwuchses" der Münchner Secession zu Gaste: ALBERT WEISGERBER. Man kann eine elfjährige Entwicklung des heute dreiunddreißigjährigen Künstlers überblicken: Seine noch etwas harten, zeichnerischen Anfänge um 1900, da er zu Stuck in die



JAN STURSA — EVA

Oesterreichische Ausstellung, Rom 1911


PROFESSOR AUGUST HOLMBERG
Direktor der Neuen Pinakothek in München
† 7. Oktober 1911

Schule trat (Porträt der Mutter), die vorläufige höchste Stufe modernen Akademismus um 1905 (Porträt des Dichters Scharf), endlich das unter dem Einfluß französischer Vorbilder erfolgte Auflockern des kompakten Strichs, das farbige Sehen, die bunten Konturen. Ein vollendetes Werk dieses neuen, starken Weisgerber ist der „Heilige Sebastian“, der der Kunsthalle in Bremen gehört, und dem ich vor der in der Münchner Secession gezeigten Version des gleichen Gegenstands unbedenklich den Vorzug gebe. Jedenfalls ist die Ausstellung dieser etwa vierzig Weisgerberschen Werke höchster Beachtung wert: sie lehrt erkennen, daß Weisgerber, wenn auch nicht immer sympathisch, einer der temperamentvollsten und im Kern auch selbständigsten Koloristen Münchens ist. G. J. W.

PERSONAL-NACHRICHTEN

MÜNCHEN. Am 7. Oktober ist in München Professor AUGUST HOLMBERG, Maler und Galeriedirektor, im 61. Lebensjahre gestorben. Holmberg, Münchner von Geburt und nach künstlerischem Werdegang, war eine der sympathischsten Erscheinungen der konservativen Künstlerschaft. Wilhelm von Diez, der vielgepriesene Lehrer der Münchner Akademie, hat auch ihm den Weg in die Geheimnisse der Malerei erschlossen. Holmberg begann recht vielseitig: er malte saftige Interieurs von flämischer Üppigkeit und von jener schönen, fetten Koloristik, die wir an de Heem und Vermeer lieben, Interieurs, warm im Ton, wie das bei den Altmünchnern beliebt gewesen, die ausgezeichnete Vedute „Füssen“, die bei der Deutschen Jahrhundertausstellung berechtigtes Aufsehen erregte, und vielerlei Figurenbilder. Allmählich rückten diese in den Vordergrund seines Schaffens und beherrschten sein Werk; feinmalerisch setzte er zierliche Figürchen hin, Konversationen alter Rokokoherren, geistliche Monsignori in ihren beneidenswert üppigen Bibliotheken, Schachspieler und sinnende junge Damen am Fenster und was dergleichen etwas genrehafter, aber peinlich malerisch, nicht anekdotenhaft gestalteter Motive mehr sind. Auch Porträte malte er gelegentlich, darunter das des Prinzregenten, das in der Neuen Pinakothek zu München hängt... Seit Jahren ist Holmberg erster Konservator des bayerischen Gemäldeschatzes und Direktor jenes Teils der Neuen Pinakothek, der die im Besitz des K. Hofes befindlichen Gemälde umschließt. Die Münchner Akademie der bildenden Künste hat Holmberg durch Verleihung der Ehrenmitgliedschaft geehrt. G. J. W.

MÜNCHEN. Als Nachfolger des verstorbenen Professors Berthold Riehl wird nun doch Geheimrat Professor Dr. HEINRICH WÖLFFLIN in Berlin, der den ersten Ruf abgelehnt hatte, die Lehrstelle für Kunstgeschichte an der Münchner Universität übernehmen, und zwar beginnt Professor Wölfflin seine Vorlesungen in München mit dem nächsten Sommersemester.

GESTORBEN. In Stuttgart der Maler HANS BRÜHLMANN. Geboren 1878 zu Amriswil im Thurgau, erhielt er seine erste Ausbildung in Zürich und wurde später Schüler von Kalckreuth und Hölzel. Er hat u. a. bei der Ausschmückung der Pfullinger Hallen mitgewirkt. Unter seinen Blumenstücken, bei denen der Einfluß von Cézanne stark hervortritt, sind einzelne schöne Arbeiten zu verzeichnen. H. T.

NEUE KUNSTLITERATUR

Lichtwark, Alfred. Die Seele und das Kunstwerk. Böcklinstudien. Vierte Auflage. M 2.50. Berlin 1911. Bruno Cassirer.

Die große Verbreitung, die dieses Werkchen Lichtwarks gefunden hat, zeichnet auch das deutsche Publikum aus. Denn die Freude an solchen Schriften ist nicht denkbar ohne entwickelten Sinn für Form und Gehalt. Nichts Sensationelles, nichts Geistreichelndes, Dithyrambisches ist in Lichtwarks Werk. Mit wundervoller Ruhe, Klarheit, Kürze und Mäßigung trägt gerade der seine künstlerischen Erlebnisse und Anschauungen vor, der so klug und entschieden als Schriftsteller und Museumsleiter für neue, noch umfeindete Künstler immer eintrat. Möchte der Leserkreis dieser Schrift sich immer weiter ausdehnen. Das wäre ein Gewinn auch für die besten Künstler, die nach Böcklin wieder um unsere Anerkennung ringen. BREDT

Creutz, Max. Die Anfänge des monumentalen Stiles in Norddeutschland. M 6.—. Köln 1910. Du Mont-Schaubergsche Buchhandlung.

Creutz eröffnet seine verdienstvolle, wissenschaftlich wertvolles Material verarbeitende Abhandlung mit dem lapidaren Satz, die rein-malerische christlich-orientalische Kunstanschauung des frühen Mittelalters habe die spätantike Plastik zersetzt. Den Beweis geben ihm die ehernen Türflügel und die Bronzesäule aus der Zeit Bernwards im Dom zu Hildesheim: der Monumentalität des Materials entsprechen die dargestellten Szenen nicht — sie sind bildartig wie die Seiten eines Kodex aneinandergereiht, für den Blick aus unmittelbarer Nähe, gleichsam für sich gearbeitet. Erst mit Rogkerus von Helmershausen, der aus der Tradition der rheinischen Goldschmiedewerkstätten herauswuchs, dämmert für Norddeutschland der monumentale Stil herauf. Rogkerus von Helmershausen steht im Mittelpunkt dieser Schrift als der, auf den die Anfänge dieses monumentalen Stils zurückgehen. Wie das ja der Forscher gerne tut: das Werden einer Sache, sei es eines Stils, sei es eines Einzeldenkmals, ist ihm zumeist wichtiger als das Gewordene . . . Trotzdem werden natürlich von Creutz, dem Titel seiner Schrift entsprechend, auch die frühen Monumentalplastiken Norddeutschlands in den ausklingenden Kapiteln behandelt und, daran als besonderes Kapitel an- und die Ausführungen abschließend, die romanische Plastik in der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, die ihren Charakter gegenüber den kraftvolleren Monumentalwerken der Frühzeit schon wieder verändert hatte. — Instruktive Illustrationstafeln begleiten den interessanten Text. G. J. W.

Redaktionsschluß: 10. Oktober 1911 Ausgabe: 26. Oktober 1911
Herausgeber: F. SCHWARTZ. Für die Redaktion verantwortlich: P. KIRCHGRABER. — Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G.
Sämtlich in München, Nymphenburgerstraße 86





Mit Genehmigung der Galerie H. O. Miethke, Wien

FERDINAND HODLER
MÄDCHEN IN WOLKEN



EMIL ORLIK — FERDINAND HODLER (HOLZSCHNITT, 1904)

FERDINAND HODLER

Von Hugo Haberfeld

Nach einsamen Jahren des Werdens, da kein Echo seinen Rufen antwortete, nach stürmischen Jahren des Kampfes, da der Hohn seine Werkstatt umbrüllte, steht nun in der Vollreife seines Lebens und Schaffens Ferdinand Hodler da, ein unbeirrbar in sich gefestigter Meister und bietet dem Kunstfreund zu bewunderndem Genuß, dem Betrachter zu dankbar nachdenklichem Verweilen die stolze Reihe seiner Bilder gelassen dar.

* * *

Drei Wesenszüge sind als entscheidend in seiner künstlerischen Erscheinung zu erkennen.

Zunächst: in einer Zeit, die lediglich durch das Medium der Farbe die Fülle der Welt sieht und gestaltet, die kein Empfinden für die Linie besitzt und ihre Notwendigkeit im Bilde leugnet, innerhalb dieser Reinkultur des Malerischen verkündet Hodler die Vorherrschaft der Linie und überläßt der Farbe nur die sekundäre Funktion einer koloristischen Begleitung zu den linearen Motiven. Man hat den steilen Gegensatz zwischen seiner strengen Linienkunst und der blühenden Farbenmaterie der großen modernen Franzosen als Ueberwindung des Impressionismus bezeichnet, sollte aber von einer Ueberwindung nicht sprechen, wo kaum eine Auseinandersetzung erfolgte. Wie jede Weltanschauung auf ihrem eigenen Boden auch schon ihre Gegner züchtet und vielleicht gerade die Sieger unter ihnen mit ihrem Herzblut nährt, so entwuchsen auch dem Impres-

Die Reproduktionen zu unserem Aufsatz bringen wir mit Genehmigung des Kunstverlages H. O. Miethke in Wien, der ein großes Heliogravüren-Werk nach Bildern Ferdinand Hodlers vorbereitet. Wir verweisen auch auf unseren Aufsatz über Hodler in Jahrgang 1900/1901 S. 361 u. f.



FERDINAND HODLER — DISPUTATION

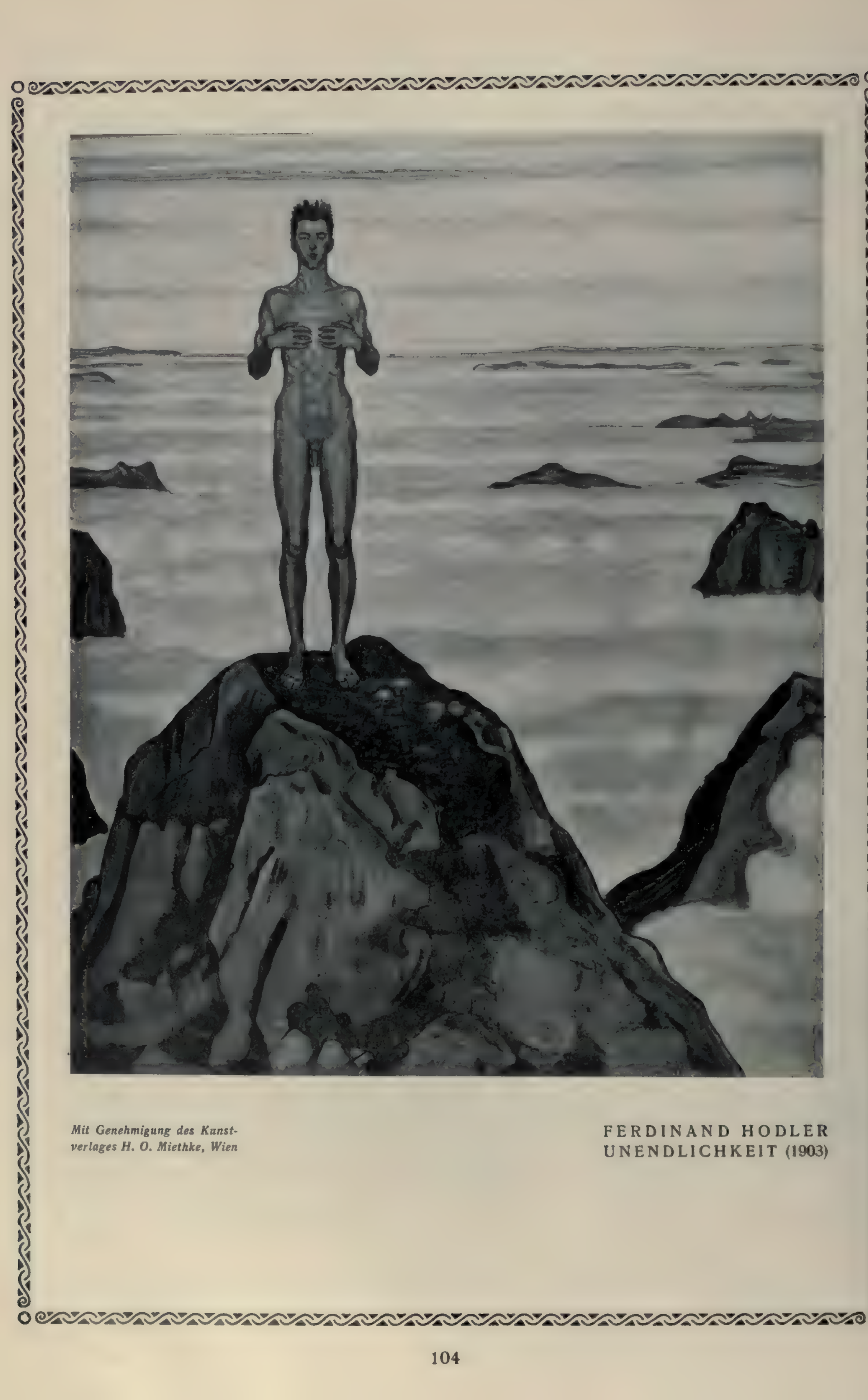
sionismus jene Künstler, die durch ihn hindurch und über ihn hinaus wieder zu einem Stil strebten, indem sie sich mit seinen Resultaten nicht bescheiden wollten, sie vielmehr nur als Elemente für eine neue, und wie es ihnen schien, höhere Art bildmäßiger Gestaltung gelten ließen. Diese Fortentwicklung knüpft sich in Frankreich an Cézanne, Gauguin und an den teuren Namen Vincent van Goghs. In Hodler dagegen herrscht mit der ausschließenden Einseitigkeit der genialen Begabung von Anfang an die Linie, so daß er vermöge seiner Organisation die letzten Möglichkeiten des Impressionismus kaum verspürt und gar nicht die Nötigung erfährt, zu ihnen als Problemen Stellung zu nehmen. Fast könnte man sagen, er hätte sein Werk am Impressionismus vorbeigeschaffen, hätte nicht dieser, in einer Art Fernwirkung, nach der frühen Epoche schwererer Farben auch seine Bilder aufgehellt.

Ferner: es bleibt Hodlers unauslöschlicher Ruhmestitel, die elementare Kraft seiner Linie in den Dienst einer neuen Monumental-Malerei gestellt zu haben. Durch das neunzehnte Jahrhundert geht von Zeit zu Zeit die Sehnsucht, die Malerei wieder einzuordnen in den Zusammenhang der Künste, sie insbesondere zurückzuführen in den mütterlichen Schoß der Architektur: lieber will man auf die trügerische Schönheit des von den vier Rahmenleisten wie von Treibhauswänden abgeschlossenen Tafelbildes verzichten, weil man von der Wandmalerei nicht allein eine Stärkung der Kunst, sondern auch einen neuen Lebensinhalt erhofft. Nun ist bis auf Hodler die Geschichte dieser Versuche eine Kette von Enttäuschungen. Es sei nicht erst die Rede von der niedrigsten und häufigsten Form, die das Ziel der Wandmalerei erreicht glaubte durch vergrößerte Dimensionen eines Tafelbildes. Aber mangelndes Können oder tragisches Mißgeschick zersplitterte und zerbrach selbst das edle Wollen der Besten. Man denke an Cornelius, denke an Rethel (. . . soll jedoch nicht an Marées denken, weil der aus ungleich reicheren Ele-



Mit Genehmigung des Kunstverlages H. O. Miethke, Wien

FERDINAND HODLER
SCHWINGERUMZUG



Mit Genehmigung des Kunstverlages H. O. Miethke, Wien

FERDINAND HODLER
UNENDLICHKEIT (1903)

FERDINAND HODLER

SEELANDSCHAFT

Mit Genehmigung des Kunstverlages H. O. Miethke, Wien



FERDINAND HODLER ZWEI FRAUEN IN BLUMEN (1902)

menten als die Künstler vor und nach ihm eine Synthese suchte). Ferdinand Hodler bringt als erster eine zwar individuell beschränkte, aber in der Sache restlose Lösung des Problems. Er hat den zeitweilig verloren gegangenen Sinn der Monumentalmalerei in leuchtender Reinheit wieder aufgefunden und die in Strenge und Freiheit besonderen Gesetze für die Schmückung großer Flächen wieder aufgestellt. Und was am Seltensten ist und am Tiefsten bezwingt: es steht seinem ins Große und in die Weite orientierten Willen ein souveränes Können gleichwertig zur Verfügung.

Schließlich: Ferdinand Hodler ist der ausgesprochenste Ideenmaler der Gegenwart, und wie sein Monumentalstil, so erscheint auch die Tatsache seiner Gedankenmalerei in ursächlichem Zusammenhang mit der Linie. Die Einschränkung vorausgeschickt, die nicht verallgemeinern will, kann man über das Auftreten von Farbe und Linie aussagen, daß die Farbe in daseinsfrohen, von der Wollust des Schauens beseligten Zeiten und Menschen blüht, wenn die Stofflichkeit der Dinge als ihr Charakter gilt und die bunte Oberfläche als ihr Reiz; während die Linie, der Schlüssel zum „versammelten heimlichen Schatz des Herzens“, dort herrscht, wo sich eine Abkehr vollzieht von der Materie zum Geist, von der Wirklichkeit zur Idee, vom Naturalismus zum Stil.

Die Farbe ist stets ein sinnliches, die Linie zumeist ein zerebrales Medium. Zwar lehnt Hodler in einem Briefe die Behauptung ab, daß er Ideen male und läßt z. B. auf seiner „Nacht“ nur das Sichtbare bestehen. Aber dadurch beweist er auch für seinen Fall, daß jeder wahrhaft große Künstler, während er mit ruhigen Händen magistrale Formen bildet, unbewußt jener dunklen Macht, die stumm, aber drängend an der Wurzel seines Schaffens steht, tönende Stimme verleiht.

* * *

Die Linie. Schon in Hodlers frühen Bildern, den Interieurs z. B., die sachlich die Ausübung verschiedener Berufe darstellen, der „Uhrmacherwerkstätte“ etwa oder dem „Sägenden Zimmermann“, spürt man gleichsam unter der im Zeitsinne malerisch behandelten Oberfläche ungestüm die Linie hervortreten: mit festsitzenden Strichen ist jedesmal die Räumlichkeit gegeben, zu der Figur und Bewegung des Arbeitenden in klar abgewogene Beziehung gebracht sind. Oder es werden, wie in der „Disputation“, Gang und Geste der Männer das überraschend stark akzentuierte Thema des Bildes. Dann erlebt Hodler wie eine Offenbarung die Erkenntnis, daß seine Kunst der Linie, die Linie seiner Kunst gehört, erlebt es so elementar, daß sich die Linie gewissermaßen von den Objekten löst, um ein Eigenleben zu führen. Hodler beginnt, dem arg mißbrauchten Worte seine Urbedeutung zurückgebend, eine Liniensprache zu reden, in welcher die Linie nicht mehr im Dienste einer Naturwiedergabe steht, vielmehr Selbstzweck ist und der Erscheinungen nur als Mittel bedarf, um den ihr immanenten Willen sichtbar auszudrücken. Wie diese eigenen Gesetzen folgende Linienkunst von der Wirklichkeit und ihren Bedingungen unabhängig ist, ersieht man am besten daraus, daß die Hodlerschen Figuren vom Standpunkte des Naturstudiums manche Abweichungen zeigen, einen häufig zu kleinen Kopf, beliebig verlängerte Arme und Beine, bald zu derbe, bald zu schlanke Gelenke, trotz-



FERDINAND HODLER — HERBST (1894)



FERDINAND HODLER — HEILIGE STUNDE (1908)

Mit Genehmigung des Kunstverlages H. O. Miethke, Wien



FERDINAND HODLER — AUFBRUCH DER JENENSER STUDENTEN (1910)

Wandgemälde in der Universität Jena

dem jedoch nicht unwahr wirken, weil der Geist ihres Schöpfers, indem er sie selbstherrlich veränderte, ihnen damit einen überzeugenderen Ausdruck ihres neuen Wesens verlieh. Dieses Ergänzen und Weglassen bildet die Voraussetzung für jeden Stil; aber man vergleiche einen „Kohlenbuddler“ von Meunier mit dem Hodlerschen „Holzfäller“ und die Besonderheit des Schweizers springt in die Augen. Meunier sieht das im sozialen Zusammenhang ethisch Große jeder Arbeit und gibt dem belgischen Bergmann die Geste eines antiken Helden; Hodler sieht Aufwand und Spiel der Kräfte beim Holzfällen als physikalischen Prozeß und gibt die lineare Formel des Geschehens. Von hier aus erkennt man leichter den spezifischen Charakter der Hodlerschen Linie, die wie ein Seziermesser den Erscheinungen naht. Unter ihrem enthäutenden Strich blüht in der Landschaft keine Stimmung holder Ueberflüssigkeiten auf, spricht nur der geometrisch berechnete Reiz des Ausschnitts und der Silhouette. Kalt geht sie an dem wunderbaren Rätsel des menschlichen Antlitzes vorüber, um ihre ganze Macht in die Bewegung des Körpers und in die Gesten der Gliedmaßen zu legen. Herb, straff, gespannt, singt sie vom Liebeserwachen der zwei jungen Menschenkinder; zart, verlangend, hingebend, stolz, kündet sie die Empfindung der vier im Reigen des Lebens hinziehenden Frauen; leidvoll versunken, wehmütig bewegt, würdig klagend, meldet sie das Schicksal der fünf zwischen Herbstlaub aus dem Dasein schreitenden Männer. Sie dichtet die traumschwere Elegie der Nacht und die Hymne des ansteigenden Tages. Sie steht zwischen Leben und Tod.

Der Monumentalstil. Die gleiche Entwicklung wie bei der Linie läßt sich am Monumentalstil verfolgen. Auf Hodlers prominente Veranlagung dafür weist auch hier die Tatsache, daß sein Streben nach monumentaler Gestaltung schon früh sich regt, am Beginn allerdings noch im Traditionellen befangen ist. Sieht man die Szenen aus der schweizerischen Geschichte, etwa die Bilder zur Schlacht von Marignano oder anderes dieser Art, daraufhin an, so ergibt sich unleugbar der Eindruck, daß Hodler der dramatischen Größe des Augenblicks durch wirkungsvolle Gliederung der Massen gerecht wird, aber am Aeußerlichen des Milieus noch haften bleibt. Es ist zwar moderne, ist jedoch immerhin Geschichtsmalerei, die auf einer Fläche die Ereignisse in einem Raum schildern möchte. Dann erfolgt, ungefähr gleichzeitig mit dem Freiwerden der Linie, der Umschwung. Fortan errichtet Hodler seinen Kompositionen eine Bühne, die nichts mehr gemein hat mit unserem irdischen Schauplatz, auf der nach anderen Gesetzen, in anderen Formen, fast im Sinne absoluter Musik, sich das Geschehen vollzieht. Nun müssen selbst historische Stoffe sich der neuen Anschauung unterwerfen; deutlich genug wird es, wenn man den „Aufbruch der Jenenser Studenten“ mit des Künstlers früheren historischen Darstellungen vergleicht. Wie hier, so wird seither jeder Vorgang, und sei es mitten aus dem dampfenden Leben, auf das kristallene Eisfeld linearer Systeme gehoben, wo er die Farbe der Wirklichkeit und alle Fähigkeit naiver Illusionierung verliert. Der Hintergrund dieser abstrakten Szene ist zumeist der Natur entnommen, aber gemäß der Handlung, der er als Kulisse dient, jeweils so verändert, daß er kaum mehr als Landschaft anzusprechen ist: der ganz hinaufgezogene, oft unmittelbar über den Köpfen hinziehende Horizont, die spärlichen, völlig als Ornamente hingesetzten Gewächse und Blumen, anfangs Grau in Grau, dann in schmetterndem Rot, Gelb, Blau auf schneeigem Weiß, verleihen ihm den Charakter und die Funktion eines Gobelins, vor dem die Figuren agieren. Und dieser Figuren zeitloses Geschlecht! Auch sie sind entmaterialisiert, eine der andern gleich, nackt, wenn ungedämpft die Melodie ihrer Bewegung erklingen soll oder mit einem uniformen Gewand bekleidet, das prall die Formen umschließt. Eine Figur allein steht zumeist in frontaler Feierlichkeit, wobei rechts und links die Gesten, die Körper-, ja die Gesichtshälften sich antworten. Treten mehrere auf, so ist ihre Zahl nie zufällig, sondern stets rhythmisch bedingt und ihre manchen so merkwürdig neu scheinenden Stellungen und Bewegungen erfolgen in derselben Einheit und Ordnung, die schon den Künsten und Tänzen alter Kulte zugrunde lag. Diese wie vom Pulsschlag geregelte Wiederkehr des Gleichen, bezeichnet Hodler als Parallelismus und nennt sie das höchste Prinzip, das tiefste Geheimnis seiner Kunst. Sein Monumentalstil sucht nicht das Abweichende, die Ausnahme, sondern das Gemeinsame, den Typus. „Wir alle haben unsere Freuden und unsere Schmerzen, die nur Wiederholungen jener der anderen sind und die nach außen hin durch dieselben oder durch analoge Gesten sichtbar werden“ hat Hodler einmal gesagt.

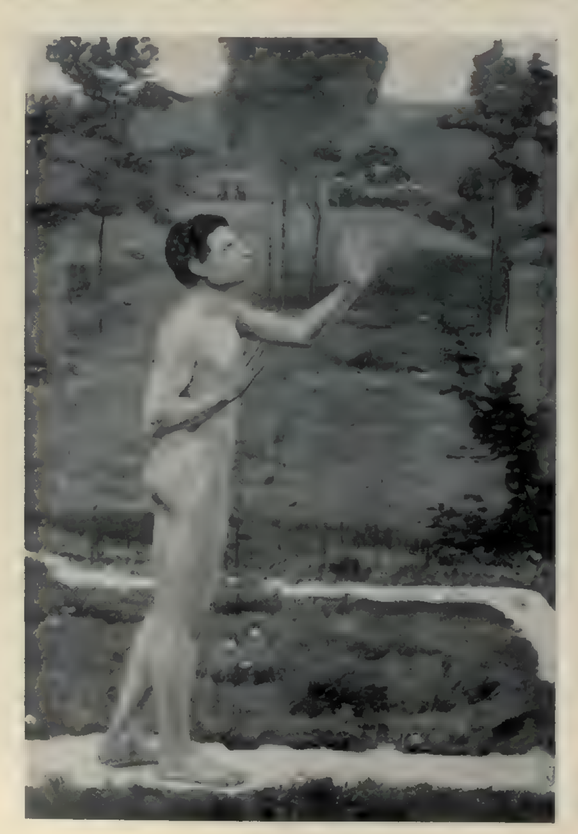
Der Ideenmaler. Was Ferdinand Hodlers Kunst, deren großzügige Umrisse anzudeuten eben versucht wurde, an Weltanschauung aus-



Mit Genehmigung des Kunstverlages H. O. Miethke, Wien

FERDINAND HODLER
BILDNIS (1899)

spricht, ist mit seiner Heimat und unserer Zeit merkwürdig verbunden. Oder, um es vielleicht richtiger zu sagen: von den in monumentale Gebilde umgesetzten Gedanken Hodlers finden die zwei entscheidenden in der schweizerischen Geistesgeschichte und in den Strömungen der Gegenwart unerwartete Analogien. Betrachtet man die symbolischen Kompositionen und hält die ihnen vom Künstler gegebenen Titel dazu, so ist bald zu spüren, daß aus Hodlers Anschauungen, die durchaus auf der Schattenseite des Daseins liegen, eine bittere Schwermut quillt, die die Welt ohne Sonne, das Leben ohne Freuden, den Menschen ohne Glück sieht. Die köstlichste Gabe, die im neunzehnten Jahrhundert die Schweiz jenen ihrer Dichter und Künstler gab, die sich nicht auf die Schönheit des Landes und die Tüchtigkeit seiner Menschen beschränkten, war — man denke an Conrad Ferdinand Meyer und Arnold Böcklin — die schöne Leidenschaft für eine fürstliche, von den Höhenmenschen der Renaissance am stolzesten verkörperte Lebensführung, war eine brennende Abenteuerlust und die Sehnsucht nach den meerblauen italischen Küsten. Sucht man vor der Gedankenwelt Hodlers nach historischen Zusammenhängen, so steigt die düstere Gestalt Calvins herauf. Führt durch die Jahrhunderte wirklich ein Weg, mag er noch so verschlungen sein, von dem herrischen Genfer Bußprediger zu dem harten Genfer Maler? Und stellt man Hodlers Ideenwelt in den geistigen Kreis unserer Tage, so kommt eine Verwandtschaft mit sozialistischen Gedankengängen zum Vorschein, ohne daß man eine direkte Beziehung behaupten, oder gar Hodler einen Sozialisten nennen dürfte. Aber in dem Verwischen aller individuellen Unterschiede, in der programmatischen Formel, daß der Einzelne nicht als Persönlichkeit, sondern nur als Glied einer Kette Wert und Bedeutung hat, in der Schätzung des allen Gemeinsamen als des allein Wichtigen und in der Unterordnung des Ganzen unter den beherrschenden Rhythmus der Masse, kann eine sozialistische Aesthetik einmal die Grundlagen für die ihr gemäße Kunstübung erblicken. In der Tat, vermöchten dem leidgedüngten Boden dieser Menschenhoffnung Symbole von der bezwingenden Gewalt der christlichen zu entsprießen, ich glaube, daß Hodler, vor die Aufgabe gestellt, ihnen Form zu geben, sie, ein neuer Giotto, in ewigen Bildern festhalten würde.



FERDINAND HODLER — ZWIESPRACHE MIT DER NATUR

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Die von *Cassirer* veranstaltete HODLER-Ausstellung, die 79 Werke des Künstlers umfaßt, führt weiteren Kreisen in Berlin zum ersten Mal die außerordentlich interessante Entwicklung Hodlers vor Augen, so gut fast, wie es sonst nur bei einem Besuch der Schweizer Sammlungen möglich ist. Das war allein durch das Entgegenkommen zahlreicher Schweizer und Deutscher Sammler zu erreichen: wohl ein Dutzend Arbeiten aus den siebziger Jahren zeigen die Anfänge Hodlerscher Kunst, die noch wenig von der mit dem Beginn der achtziger Jahre eintretenden Wendung verraten, einer Entwicklung, die von tüchtiger oft an Leibls Frühzeit erinnernder Auffassung und Durchdringung des Stoffes, bis zu der kühlen und harten Stilisierung führt, die ausschlaggebend für den fertigen Meister wurde. Die erste Epoche wird ganz besonders gut durch das „Selbstporträt vor der Staffelei“ (Sammlung Dr. Linder-Basel) aus dem Jahre 1873 charakterisiert, die zweite vielleicht am deutlichsten durch die Studie zu „Müller, Sohn und Esel“ aus der gleichen Sammlung. Das ebenso benannte Bild, das freilich von der Studie wesentlich abweicht, besitzt das Genfer Museum. Aus jedem Jahr der Tätigkeit bis zur Gegenwart finden sich ausgewählte Proben, prachtvolle Landschaften, knorrige Baumstudien, Teilstücke der Landsknechtfiguren aus dem „Rückzug von Marignano“, großzügige Bilder vom Genfer See, erstaunlich in ihrer kühlen Leuchtkraft, Figuren aus dem Jenenser Aufbruch der Freiwilligen und schließlich eine Anzahl monumentaler Bergbilder aus dem Jungfraugebiet, die meistens aus der Sammlung des Dr. Hahnloser in Winterthur stammen. Kurz, eine Ausstellung von hervorragender Bedeutung, von seltener Vollständigkeit und hoher Qualität des Dargebotenen.

Eine „I. Juryfreie Kunstschau“ ist in dem großen Atelierhaus, Potsdamerstraße 39, eröffnet worden. Gegen den (nicht neuen) Gedanken, das subjektive Urteil einer Aufnahmekommission auszuschalten, kann man gewiß nichts einwenden, bilden doch die unverdienten Zurückweisungen talentvoller Persönlichkeiten kein rühmliches Kapitel in der Geschichte des Ausstellungswesens. Aber den Vorzügen des neuen Verfahrens scheinen schwerwiegende Mängel gegenüberzustehen. Erstens ist auch hier eine gewisse kritische Sonderung nicht unterblieben, das beweisen die Bilder, die, sicher nicht unabsichtlich, ein wenig zu hoch oder zu dunkel gehängt, manchmal auch in verschwiegenen Kammern verborgen sind. Zweitens fragt man, ob bei der Unzahl der heute bestehenden Gruppen und Grüppchen, bei der Ueberfülle der Ausstellungsmöglichkeiten, wirklich die Gefahr so groß ist, daß ein Talent unterdrückt oder verborgen bleibt, wenn es einer bösen Jury nicht gefällt. Ein Beweis dafür würde sicher darin zu sehen sein, wenn eine Ausstellung, wie die gegenwärtige, mehr an hoffnungsvollen Taten zeitigte, wie eine des alten Systems. Aber das kann man beim besten Willen nicht sagen. Unter den beachtenswerten Teilnehmern sind Künstler, die man bereits anderweitig, z. B. in den Darbietungen der Neuen Secession kennen lernte, (ich denke etwa an Nolde, Segal oder Tappert) — und manchen außer diesen, deren Leistungen gewürdigt zu werden verdienen, hätten sich gewiß auch andere Ausstellungen nicht verschlossen. Aber welche Berechtigung darf man der großen Masse des Minderwertigen, des völlig Wertlosen einräumen, die sich hier breit macht? Gewiß keine. Im Gegenteil scheint mir der Schade für die Autoren solcher Ware recht groß zu sein, denn man ermutigt sie, statt sie durch heilsame Kritik zu einem praktischen Lebensberuf zu veranlassen. Ebenso bedenklich liegt



FERDINAND HODLER — ERSCHÖPFT (1887)

der Fall für das in Sachen des Geschmackes nicht sattelfeste Publikum, das man doch heutzutage mit aller Kraft zu heben und mit künstlerisch einwandfreien Objekten zu umgeben sucht. Es scheint mir also die Berechtigung der juryfreien Kunstschau auch in diesem Falle noch nicht erbracht zu sein, so sehr man einzelnen der Beteiligten eine ungehinderte Entwicklung für die Zukunft wünschen möchte.

Im Ausstellungssaal der *Bibliothek des Kgl. Kunstgewerbe-Museums* ist der Maler und Graphiker Willi Geiger, der vor kurzem nach Berlin übergesiedelt ist, mit einer stattlichen Anzahl von vorwiegend graphischen Arbeiten vertreten. Geiger, der meiner Ansicht nach auf dem Gebiet der neueren graphischen Produktion zu den begabtesten und originellsten jungen deutschen Künstlern gehört, zeigt zunächst eine Reihe seiner älteren Arbeiten, größtenteils Exlibris. Sie werden in ihrem krausen, oft merkwürdig verzerrten Stil und der wilden Phantastik, die in ihnen lebt, manchem die richtige Einschätzung der Persönlichkeit, die sie geschaffen, erschweren. Viel freier, schlagend beobachtet und geistreich gesehen wirken die spanischen Blätter, so die Stierkampfszenen (unter denen man noch manche gute Arbeit vermißt) und mehrere originelle Kompositionen, wie die „Fliehenden Menschen" oder „Der Skandal" aus seinem „Opus IV". Einige wirkungsvolle Studien (bunte Kreide auf dunklem Karton), Toreros in der Arena, die schon auf der vorjährigen Großen Kunstausstellung erfreulich auffielen, ergänzen die Vorstellung von Geigers zeichnerischem Können in willkommener Weise.

J. Sievers

JUBILÄUMSAUSSTELLUNGEN IM WALLRAF-RICHARTZ-MUSEUM ZU KÖLN

Aus Anlaß seines 50jährigen Bestehens hat das Wallraf-Richartz-Museum einige besondere Veranstaltungen der Oeffentlichkeit zugänglich gemacht, von denen unstreitig die Leibl-Sammlung des Hofrats Seeger (Berlin) das meiste Interesse für sich in Anspruch nimmt. Diese Kollektion, bestehend aus etwa 25 Gemälden und einer Reihe von ausgeführten Zeichnungen, Federskizzen, Entwürfen in Kohle usw., repräsentiert das Schaffen Leibls von 1866 ab bis zum Ende der 90er Jahre. Der beschränkte Raum verbietet uns, die Bedeutung und die einzigartigen Werte der Meisterschöpfungen zu preisen, die gerade in dieser Zeitschrift von alters



FERDINAND HODLER — LANDSCHAFT AM THUNERSEE



FERDINAND HODLER HERRENBILDNIS

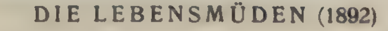
her gezeigt und gerühmt wurden; aber das eine mag gesagt sein, daß in dieser Vorführung, wenn irgendwo, das Schaffen des Meisters, der einer der größten deutschen Maler des 19. Jahrhunderts war, erkannt werden kann; aus Erkenntnis dieser Meisterschaft folgert Genuß und Bereicherung, Vertiefung allen Kunstverständnisses überhaupt.

Es sind einzelne besonders prominente Stücke darunter: klassisch (und zwar niederländisch) anmutende Porträts aus den Münchener Jahren, die Glanzstücke aus der Pariser Zeit (z. B. „Die alte Pariserin" oder „Die Kokotte"), aus späterer Zeit der „Schimmelreiter" oder die „Tischgesellschaft", oder die Kücheninterieurs oder die einzig schönen Detailstudien (Mieder, Hände u. a.). Wenn die Stadt Köln sich entschließen könnte, die Sammlung, die vorläufig — zusammen mit dem wenigen alten Leibl-Besitz des Museums und einigen kostbaren Leihgaben: den „Kunstkritikern" und mehreren Porträts – dem Publikum in einer zwei Monate langen Ausstellung gezeigt wird, in ihrer Gesamtheit anzukaufen, so würde sie damit ihrem großen Sohne ein würdiges Denkmal setzen. Man mag immer ein Bewunderer Leiblscher Kunst gewesen sein, — hier, vor diesen überzeugenden Offenbarungen, wird man zum glühenden Verehrer. —

Ein anderer Saal enthält die Ausstellung der wenigen, freilich bedeutsamen Jubiläumsstiftungen, die Kölner Bürger ihrem Museum überwiesen. Ein Zyklus von sechs Darstellungen aus der Gereonslegende; ferner Bilder von TENIERS D. J. und QUAGLIO; ganz neue Arbeiten von BRÜHLMANN †, WEISGERBER, DEUSSER, HODLER; sodann die wunderliebliche „Brücke" von VAN GOGH und das große „Picknick im Walde" von COURBET.

Die plastische Abteilung wurde durch einige höchst interessante Schenkungen und Funde bereichert: u. a. ein römischer Mosaikboden, römische Reliefgläser und eine geschliffene spätrömische Glasschale, eine altkölnische Madonna des 15. Jahrhunderts, eine Gruppe der Geißelung, eine Marmorbüste „Beethoven" von J. B. SCHREINER und als wichtigstes ein 1911 in Köln gefundener und gut erhaltener Marmorkopf des älteren Drusus, offenbar Fragment einer überlebensgroßen Statue. — Eine zum Jubiläum herausgegebene Festschrift mit Beiträgen von J. Hansen, F. C. Heimann, Hagelstange und Poppelreuter berichtet über Entstehungs- und Baugeschichte des Museums, über die beiden Gründer und über die Neuerwerbungen der Gemäldegalerie, sowie der Skulpturen- und Antikensammlung.

DR. FORTLAGE



FERDINAND HODLER — DIE LEBENSMÜDEN (1892)

Mit Genehmigung des Kunstverlages H. O. Miethke, Wien



AUGUST BRÖMSE SELBSTBILDNIS (RADIERUNG)

AUGUST BRÖMSE

von Wilhelm Michel

Als Schüler Max Klingers — das Wort ist natürlich nicht buchstäblich zu nehmen — betrat der Deutschböhme August Brömse vor Jahren die Arena der Oeffentlichkeit. Ein Blatt „Im Park“ ließ jeden Kenner aufmerksam werden: Da war einer, der Klingers heroisch-idealistische Ausdrucksweise von innen her verstanden hatte. Man spürte einen Hauch von des sächsischen Meisters athletischer Weltanschauung, man vernahm das Wort eines Künstlers, der in gebändigter und gesteigerter Sprache von den dunklen Dingen der Welt redete. Die symbolische Bedeutung des Blattes ist einfach und faßlich: aus sommerlicher Üppigkeit das Lied des Todes. Aber es ist in diesem Blatte auch die Süße der Geigentöne festgehalten, die Zauberei der Mondnacht, die bis zur Schwermut satte Fülle pflanzlichen Lebens. Es ist zur Vision gesteigert, es liegt ein Tönen darüber wie von uralten Saiteninstrumenten. Die Arbeit ist technisch vorzüglich. Die schwelgerische Zartheit des bläulichen Lichtes, das die Figur des Mädchens, halb Statue, halb Gespenst, umfließt, ist meisterhaft bezwungen.

Kein Wunder, daß der Künstler auf diesem Wege zunächst weiterging. Es entstand ein ganzer Zyklus vom Tode, der alle Lyrik des Todesgedankens enthält.

Dem Blatte „Im Park“ schließen sich dem Gehalte nach die Blätter „Sommernacht“ und „Ein altes Lied“ am innigsten an. Das „alte Lied“ kann man betrachten als einen Versuch, die tiefe Schwermut, die in alten Volksgesängen liegt, darzustellen. Die Situation ist so sprechend als möglich! Auf den Stufen der Haustreppe steht in der Sommernacht der Tod und schickt die Töne seiner Geige in den dunklen Flur hinein. Und in der Finsternis des Flurs fühlt man deutlicher, als es der physiognomische Ausdruck darstellen könnte, die Betroffenheit der Lauschenden, das bange Schlagen ihrer Herzen, die Angst ihrer weitgeöffneten Augen. Etwas lockt hinaus in die Mondnacht, etwas das süß und grauenvoll zugleich ist. Ja, vielleicht ist nur dies der Gegen-



AUGUST BRÖMSE EINE TOTE (RADIERUNG)

stand des Blattes, diese Lockung des sinnverwirrenden Mondstrahles, dieser Zauber der Nacht.

Reine Lyrik ist auch der Gehalt der „Sommernacht". In der Fülle seiner Reife streift das Leben den Tod. Das Wort, das die Natur zum Menschenherzen spricht, ist süß, doch rauscht darin eine dunkle Kunde von der Wollust der Vernichtung. Und gerade in diesem dunklen Untertone liegt jenes Wortes Würze. Man lese die Lieder jener Dichter, die am innigsten der Natur am Herzen lagen. Immer wissen sie von einer heimlichen grundlosen Schwermut. So auch hier. Aus der Tiefe der Sommernacht rauschen die Wipfel der Bäume zur Altane empor, unendlichen Lebens voll, das mit tausend Zungen versucht, zum menschlichen Herzen zu sprechen. Der Mensch neigt das Ohr und will das gestammelte Wort erhaschen — da ist es ein Wort vom Tode. — Die bleichen Aquatinta-Töne des Blattes schildern gut die übernatürliche Helle der Hochsommernacht, der perspektivische Aufbau der Landschaft fügt sich fein in das hochgestellte Rechteck des Rahmens. Nur dieser Rahmen selbst stört empfindlich; er beeinträchtigt die Wirkung des ganzen Blattes, weil er zu unruhig, zu schwer ist. Er will den symbolisch-illustrativen Gehalt des Ganzen verstärken und schädigt dabei die sinnliche Erscheinung des Bildes.

Den Wahnwitz der Todesstunde schildert Brömse mit beträchtlicher Wucht in dem „Totentanze". Das Blatt, meisterhaft gemacht, geht in seiner Wirkung bis an die Grenze des Grellen, des Schrillen, des Unerträglichen. Es könnte auch heißen „Der Tod als Teufel", denn etwas Teuflisches liegt in den Blicken des Gerippes wie der Tanzenden, deren Arme in einer wahnwitzigen, kreischenden Winkellinie gegeneinanderstehen. Das schwierige zeichnerische Problem ist hier mit vollendetem Können bewältigt. Hier wie überhaupt in dieser ganzen Serie von Blättern, die dem Gedanken wie der künstlerischen Weltanschauung nach zusammengehören, findet man gelassene Ruhe des zeichnerischen Ausdruckes, sorgfältige, ja minutiöse Herausarbeitung der Form. Letzteres am vollendetsten in dem Blatte „Eine Tote", das den nackten Frauenkörper in glänzender Kaltnadelarbeit vollkommen plastisch und doch delikat veranschaulicht.

Gegenüber diesen älteren Arbeiten, die das sinnlich geschlossene Bild einer faßlichen Situation darbieten, wirkt die zu sehr ins Allegorische abgleitende Radierung „Fliehendes Leben" fast etwas unerfreulich. Die Gegenwart ist dem Allegorischen gegenüber mißtrauisch und zwar mit Recht, denn Allegorie bekundet immer ein gewisses Versagen des Darstellungsvermögens oder doch wenigstens ein Überschreiten der Grenzen, die dem bildenden Künstler, auch dem Graphiker, gezogen sind. Man hat hier nüchtern und real gesehene Figuren in einer durchaus imaginären Örtlichkeit; beides verträgt sich schlecht miteinander. Das Körperliche wäre entweder zu dämpfen oder die Örtlichkeit stärker zu materialisieren gewesen. So bleibt nur eine Art Rebus stehen, der seinen Reiz der Enträtselung größtenteils verloren hat.

Ich möchte jedoch nicht dahin mißverstanden werden, als gehöre ich zu denen, die in snobistischer Uebertreibung der „Literaturscheu" alles menschlich Bedeutungsvolle, alles Reflexionsmäßige, alles dem Gegenstande nach auf das



AUGUST BRÖMSE
DIE VISION DES HL. JOHANNES
(RADIERUNG)



AUGUST BRÖMSE — FLIEHENDES LEBEN (RADIERUNG)



AUGUST BRÖMSE EIN ALTES LIED (RADIERUNG)

Gemüt Wirkende im Kunstwerke verwerfen. Der Mensch ist eine Gesamtheit; auf ihn wirkt nicht bloß das koloristische und lineare Ereignis, wie es die Netzhaut faßt, sondern auch das was ihn menschlich, auf dem Umwege über seine Leidens- oder Begeisterungsfähigkeit, anspricht. Brömse hat, und das ist sein gutes Recht, die Leidenschaft der Reflexion; Menschliches interessiert ihn, ergreift und erschüttert ihn, und wenn wir, die Genießenden, nicht snobistisch verfälscht sind, werden wir es dem Künstler immer danken, wenn er Erlebtes, unter Einbeziehung des Gedachten und des Erlittenen, in solchen Symbolen ausdrückt, die schon ihrer Bedeutung nach eine klare, vernehmliche Sprache sprechen. Voraussetzung ist dabei nur, daß diese Symbole restlos zur Form geworden sind. Hat Brömse diesem Erfordernis in vereinzelten Fällen nicht genügt, so werden diese Fälle doch durch den Gesamteindruck seines Schaffens entschieden zu Ausnahmen gestempelt. Das erhärtet sein „Tantalus", der zwar nicht sehr frei in der Zeichnung, aber sehr geschlossen in der sinnlichen Gesamterscheinung ist, das erhärtet seine ausgezeichnete „Predigt am Meere", ein Blatt, dem man epische Wucht und Größe zuerkennen muß, und insbesondere die bedeutende, als Konzeption wie als technische Leistung hervorragende apokalyptische Darstellung der „Vision des Johannes". Der erste Eindruck des Blattes ist etwas unruhig. Es handelt sich um eine fast reine Strichätzung; deshalb begegnen sich Licht und Schatten etwas schroff und verwirrend, besonders im Vordergrunde bei der Darstellung des felsigen Grundes, von dem sich die Gestalt des Sehers rein sinnlich, ich meine: rein der Licht- und Schattenwirkung nach, nicht sehr lebhaft abhebt. Nun hat Brömse aber den guten Gedanken gehabt, in die Mitte des Blattes eine große, ruhige, weiße Fläche zu legen, an der das Auge sofort seine Erholung findet und die auch der Erscheinung des Evangelisten zu ihrem Rechte verhilft, indem sie die schrille, gellende Bewegung des Körpers und der linken Hand lebhaft hervorhebt. Diese Bewegung, dieser dürre Prophetenarm mit der beredten Hand sind so bedeutend, daß sie, ihrem optischen Lautvermögen nach, den brüllenden, tosenden Wirrwarr des von links heranbrechenden Weltuntergangs tatsächlich übertönen. Dazu gesellt sich der zackige, irgendwie eine Wildheit, einen Trotz ausdrückende Umriß des Adlers, und so wird der Seher zum wirksamen Mittelpunkte des Bildes, auf den alles bezogen ist. Man fühlt in dem ganzen Blatte übrigens jenes echte, ungelogene Behagen an der phantastischen Erfindung, die sich in einigen Gesichten, wie in der Gestalt des zottigen falben Pferdes, zu bedeutender Kraft erhebt. Ueberhaupt gewinnt das Blatt wesentlich an Nachdruck, je eingehender man es betrachtet, je liebevoller man seinen Einzelheiten nachgeht. Es nimmt zwar die gefährliche Rivalität mit den alten Illustratoren der Apokalypse auf, aber man kann nicht sagen, daß es diesen Kampf unrühmlich bestehe.

Künstlerisch noch reiner, jedenfalls sehr frappant und eigenartig ist die Wirkung eines anderen Blattes, dem der Künstler ein Wort aus dem Prediger Salomonis als Thema untergelegt hat: „Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh; wie dieses stirbt, so stirbt er auch, und haben alle einerlei Odem." Man sieht rechts eine verhängte Bahre oder einen Katafalk mit einer Leiche, links freies Feld mit Darstellungen menschlicher Herrlichkeit, menschlichen und tierischen Sterbens. Sehr viel Weiß neben wenigen starken Schatten, als stünde alles unter glühender, vernichtender Sonne; die Zeichnung, besonders des Leichnams, von eindringlicher Charakteristik, das Ganze voll hoher Reize und im Ausdruck fieberig, traumhaft, unwirklich und auf eine kalte, geisterhafte Weise gespenstisch.

Eine ganz besondere Rolle spielt in Brömses Radierungen die *Farbe*. Ich bemerke im voraus, daß nicht alle farbigen Blätter Brömses als gelungen anzusprechen sind, dagegen ist es sehr anzuerkennen, daß die Farbenbehandlung echt graphisch ist, d. h. nicht auf der Bemalung der Platte, sondern auf mechanischem Druckverfahren beruht. Auf diese Weise ist jenes Blatt „Der Mönch" zustande gekommen, das vielleicht als Brömses feinste und vornehmste Arbeit zu gelten hat. Soviel ich erkennen kann, ist hier außer der Schriftplatte eine Blau- und eine Rotplatte zur Verwendung gekommen, aber der farbige Effekt, den diese beiden Töne zusammen mit dem Ton der Schriftplatte hervorrufen, ist von einem geradezu erstaunlichen, rätselhaften Reichtum. Die geheimnisvolle Dämmerung des dunklen Korridors, in welchem die gebückte, vermummte Gestalt des Mönches sichtbar wird, scheint von allen Farben der Palette trunken und vollgesogen, eine Wirkung, die lediglich aus der minutiösen, vom feinsten koloristischen Gefühl geleiteten Bearbeitung der zwei Farbenplatten hervorgeht.

Mit Vergnügen bemerkt man die Fortschritte

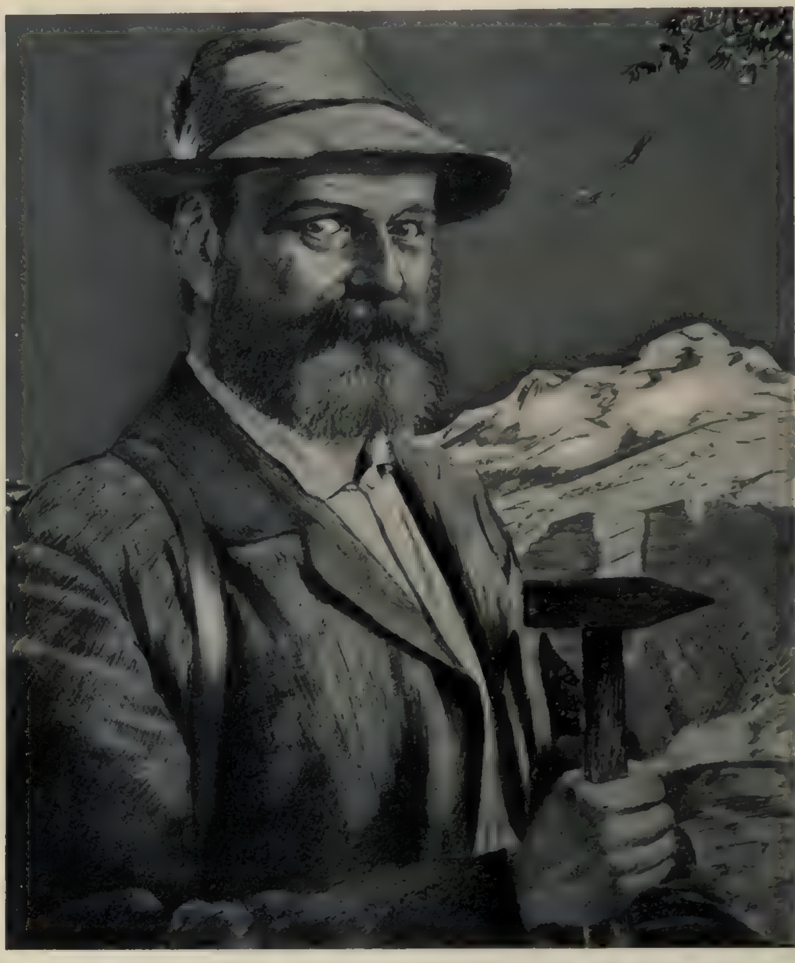


AUGUST BRÖMSE FRÜHLING (GEMÄLDE)

im zeichnerischen Ausdrucke, welche die neueren Blätter, namentlich „Ecce Homo“ und „Pietà“ verraten. Sie sind radistischer und zugleich malerischer als Brömses Anfänge; auf Plastik der Form legen sie weniger Wert als auf die Ausdruckskraft der Linie, wie sie etwa in Rembrandts Handzeichnungen studiert werden kann. Der Erfolg ist eine wesentliche Steigerung des visionären Gehaltes. Insbesondere die vordere Gruppe der Juden („Ecce Homo“) hat Kraft, Geschlossenheit und Größe. Rembrandtschen Geist ahnt man auch in der „Pietà“, in der das Licht seine formenauflösende Wirkung übt. Es ist gewiß, daß Klinger im Werke August Brömses eine segensreiche Wirkung geübt hat. Sicher ist aber auch, daß er auf dem neuerdings betretenen Wege zu reicheren Ergebnissen gelangen wird.

LEDERERS KAISER FRIEDRICH-DENKMAL ZU AACHEN

Am 18. Oktober wurde zu Aachen in Gegenwart unseres Kaisers das von Prof. HUGO LEDERER geschaffene Denkmal Kaiser Friedrichs III. ent-



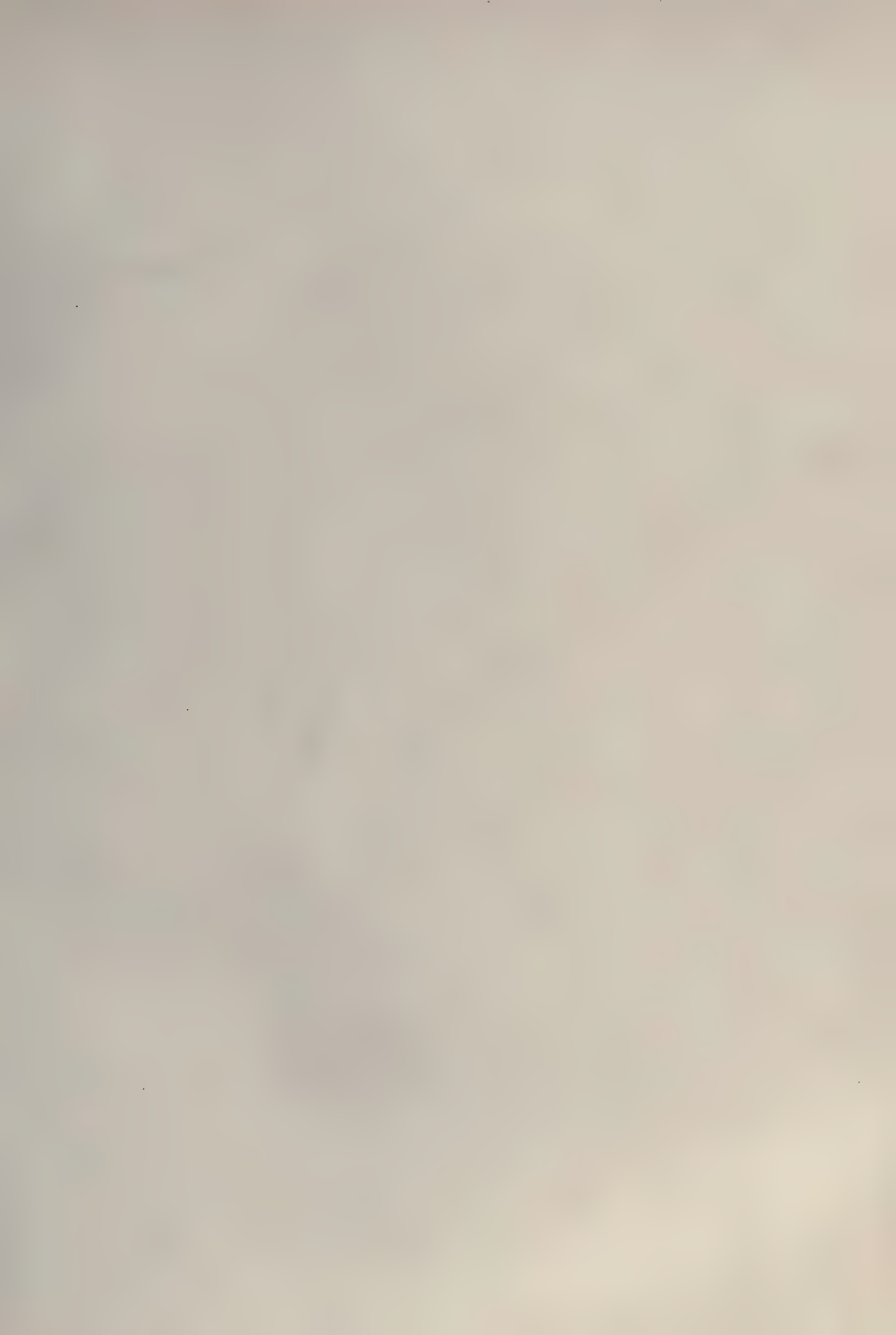
AUGUST BRÖMSE BILDNIS (RADIERUNG)

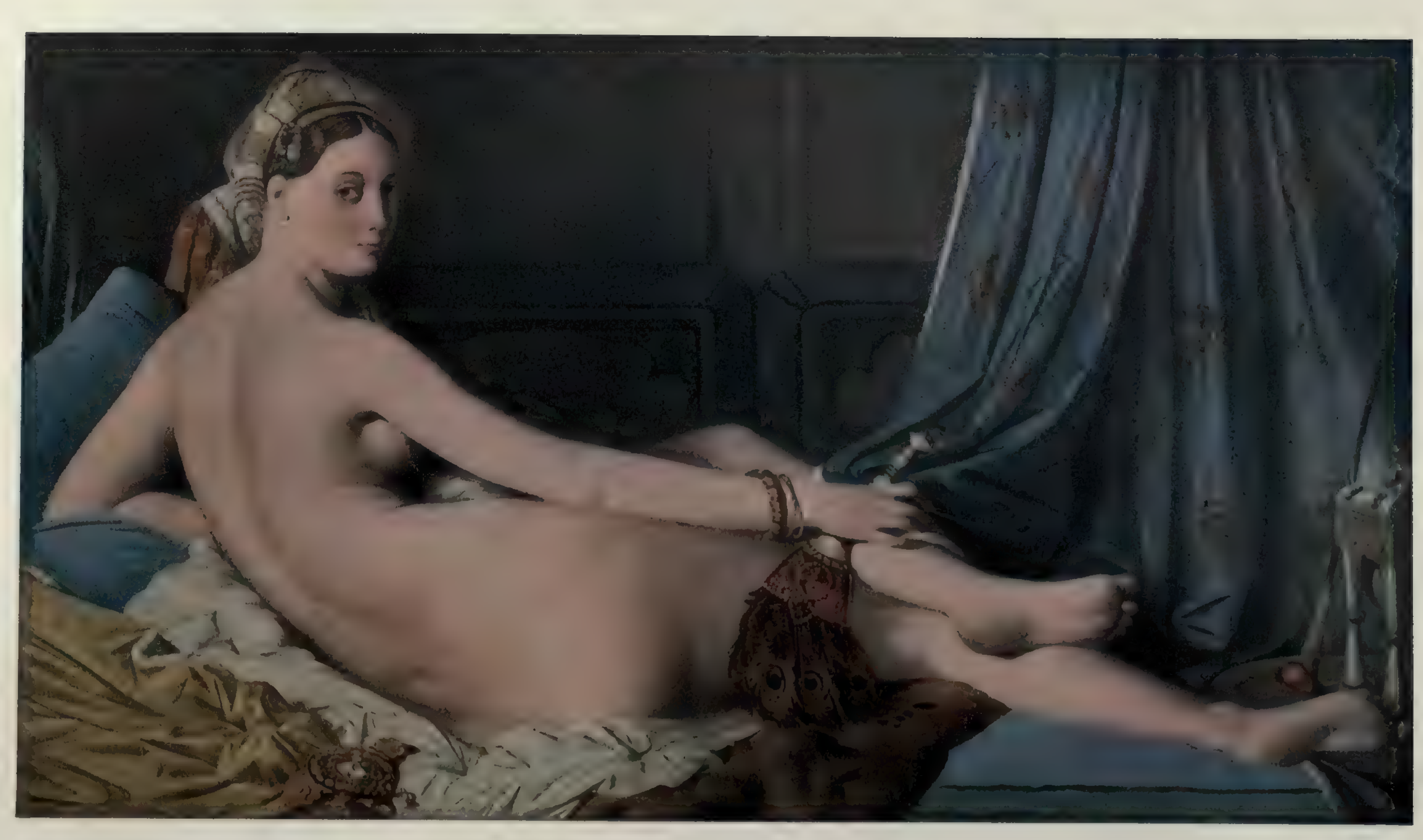
hüllt. Es ist ein Reiterbildnis. Der Kaiser sitzt in Kürassier-Uniform auf einem schweren, ruhig hinschreitenden Pferde. Die Rechte stützt den Marschallstab, die Linke liegt leicht am Zügel. Der Kopf ist mit einem Lorbeerkranz gekrönt und etwas nach rechts gewendet, die ganze Figur ruhig, majestätisch, echt denkmalsmäßig. Die dunkel getönte Bronze ist durch geschmackvoll und sparsam angebrachte Vergoldung belebt. Der niedrige Sockel ist aus feinem silberglänzenden schlesischen Marmor hergestellt, an der Vorderfläche die Widmungsinschrift, an den Langseiten ein Sinnspruch und eine Widmung angebracht. Darunter ein einfacher ornamentaler Schmuck, Stierschädel und Laubgehänge. Der kreisrunde Unterbau des Sockels ist an beiden Seiten durch Bänke mit ruhenden Löwen abgeschlossen: Unter allen neueren Reiterdenkmälern nimmt dieses wegen seiner glücklichen Proportionen, seiner wohl abgewogenen Schönheit, seiner edlen Einfachheit eine ganz hervorragende Stellung ein. Es ist wirklich das, was jedes Denkmal in erster Linie sein sollte, ein das Auge beglückendes Schmuckwerk. — Der Kaiser hat dem Schöpfer des Denkmals die große goldene Medaille für Kunst verliehen. G. R. S.

PERSONAL-NACHRICHTEN

DÜSSELDORF. Am 16. Oktober starb im vierundsiebzigsten Lebensjahre Professor CHRISTIAN KRÖNER. Seit vierzig Jahren, als er mit seinem großen Bilde „Herbstmorgen“ den Einzug in die Nationalgalerie hielt, hat er als einer unserer ersten Landschafter und als der hervorragendste Wildmaler seiner Zeit gegolten. Mögen sich die künstlerischen Anschauungen inzwischen immerhin geändert haben, es bleibt in den wirklich guten Arbeiten Kröners — und es sind ihrer eine große Anzahl — etwas absolut Wertvolles, das den Richtungswechsel aller Zeiten überdauern und seinen Namen lebendig erhalten wird. Das immer erneute unmittelbare Schauen, die dauernde Berührung mit der Natur und ihren ewig wechselnden Erscheinungsformen brachte eine große Frische in seine Arbeiten und ließ diese trotz der häufigen Wiederholung der Motive nie konventionell erscheinen. Wie seine zahlreichen Studienschätze beweisen, war Christian Kröner übrigens bereits ein Hellmaler, ehe die epochemachende Theorie des Freilichts mit dem Anspruch auf dogmatische Geltung von Frankreich zu uns herüberkam.

Redaktionsschluß: 24. Oktober 1911 Ausgabe: 9. November 1911
Herausgeber: F. SCHWARTZ. Für die Redaktion verantwortlich: P. KIRCHGRABER. — Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G. Sämtlich in München, Nymphenburgerstraße 86





J. A. D. INGRES — ODALISKE



J. A. D. INGRES SELBSTBILDNIS

JEAN AUGUSTE DOMINIQUE INGRES

1780—1867

Von Albert Dreyfus

Die Zeichnung ist die Rechtschaffenheit der Kunst. *Ingres*

Im Pariser Herbstsalon 1905 wurden Feinschmeckern besondere Köstlichkeiten vorgesetzt: Retrospektiven von Manet und von Ingres. Man sah gleichsam konfrontiert „Die Erschießung des Kaisers Maximilian" von Manet (jetzt im Museum von Mannheim) nebst einigen seiner Freilichtbilder und „Das türkische Bad" Ingres'. Ein Genuß und eine Lektion. Daß Manet, der Licht- und Luftbringer des 19. Jahrhunderts, auf der Fahne der Jungen steht, ist nichts Verwunderliches, aber Ingres? „Monsieur" Ingres, wie er von jeher genannt wurde, um ihm das Gesetzte, den Wohlanstand seiner Persönlichkeit mit ironischem Respekt zu quittieren!

Jahrzehntelang, während der Hochflut des Impressionismus, war Ingres, wenn auch nicht geschmäht, doch wie ein Erledigter beiseite gesetzt; und nun erwies diese Ausstellung, wie notwendig er der Geschichte der Malerei ist; sie erwies, daß eine Zeit wie die unsere, die auf einen dekorativen Stil, auf das Stilisieren überhaupt wieder ausgeht, nicht umhin kann, sich mit Ingres auseinanderzusetzen; sie erwies, daß sein Prinzip, die Unterordnung des Bildes unter die Linie, im stillen nie aufgehört hat zu wirken, und daß gerade unter den Jungen und Jüngsten seine Tradition fortlebt.

Wie sich Ingres neben oder trotz Manet behauptet, ist noch eindrucksvoller nachzuprüfen im Saal des Louvre, wo sich „Die Odaliske" Ingres' (Abb. geg. S. 125) und „Die Olympia" Manets (Abb. Jahrg. 1909/10, geg. S. 145) gegenüberhängen. Freilich wirkt Manet neben Ingres' kühler Ueberlegtheit, Korrektheit und Verhal-

tung im ersten Augenblick reicher organisiert und erwärmend mit der Flamme seines Temperamentes, aber bald erkennt man, die beiden sind keine Vergleichsobjekte, sie sind trotz der Gleichartigkeit des Themas in Wahrheit Gegensätze. Was Manet der Tonwert ist, das ist Ingres die Linie, und gemeinsam haben beide nur die Verwirklichung ihres Strebens.

Es ist amüsant, sich dabei an Baudelaire zu erinnern, der 1846, also 19 Jahre vor der „Olympia“ über „Die Odaliske“ schrieb: „Ich wäre nicht erstaunt, wenn sich Ingres bei der „Odaliske“ einer Negerin als Modell bedient hätte, um noch kräftiger gewisse Biegungen und Geschmeidigkeiten zu betonen.“ Es gehört die Aufopferungsfähigkeit eines Ingres dazu, einem Negerakt nach Benutzung seiner Linienführung die schwarze Haut abzuziehen und sie durch eine weiße zu ersetzen. Man meint, Manet habe diese Zeilen Baudelaires gelesen und dann das Problem „Frauenakt und Negerin“ auf seine Weise gelöst. Er hat die Negerin nicht geschlachtet, sondern sich ihres schwarzen Lebens gefreut und sie als Tonwert, als notwendigen Kontrast zur Helligkeit des Frauenaktes und des Bettes in sein Bild aufgenommen.

Im Frühjahr 1911 ist durch die Ausstellung*) bei Petit eine weitere Klärung über Ingres erzielt worden. Eine geschickte Auswahl aus seinen Gemälden und Zeichnungen ließ den ganzen Umfang seiner Bedeutung erkennen; den Kämpfen seiner Zeit und den vielen schiefen Urteilen über ihn entrückt, ist Ingres in den Wirrungen des Tages zu einer festen Stütze geworden.

* * *

Ingres ging das erste Stück seines Weges mit David zusammen; bald aber hat er den Lehrer hinter sich gelassen.

Wenn David als der Ueberwinder des Rokoko, der Boucher- und Fragonardepoche gilt, so ist dies eher für seine Ueberzeugungen und seine Stoffwahl als für seine Malweise zutreffend. Die Revolution macht ihn zum Volkstribun, und er hilft mit, alles Spielerische, Graziös-Tändelnde, Frivole zu guillotinieren. Statt Schäferszenen malt er Bilder zur Verherrlichung altrömischer Tugenden, aber das Heroische geht in hohlem Pathos unter, und das Lotterhafte der überkommenen Form wird nicht beseitigt. Unter dem napoleonischen Regime bricht zwar die alte Prunksucht auch bei ihm wieder durch; nur äußert sie sich nun steif und kalt, gespensterhaft. Und wieviel 18. Jahrhundert steckt noch in den Porträts Davids, die doch das Beste und Bleibende seiner Kunst sind, in den krausen Linien, in dem Liebäugeln mit dem Beschauer!

Der wirkliche Neuerer ist Ingres.

Nach einem Studium von wenigen Jahren in Davids Atelier ist er den Mängeln des Lehrers entwachsen. Er streift das Heroische als Pose ab; er durchschaut, daß nur das Stoffliche an Davids Bildern klassisch ist; daß die Figuren darauf antik drapiert, aber nicht klassisch durchgebildet sind. Die aufdringliche Art Davids, Mut, Keuschheit, Entsagung zu bezeigen, hat nichts mit Ingres' Auffassung vom Klassischen zu tun. Für ihn ist das Klassische vor allem eine Formfrage: heitere Ruhe des Körpers bei genauestem Verständnis seiner Form. Er verließ Davids Atelier mit dem Gefühl des Getäuschtseins: „Die Schönheit ist nicht hier, weil nicht die Wahrheit hier ist“, sagte er.

Klassizistische Tendenzen waren ja damals, um die Wende des Jahrhunderts, Gemeingut vieler Völker, ich erinnere nur an Weimar; Ingres aber kam ihnen mit seinem ureigensten Wesen entgegen. Während noch das napoleonische Epos spielte, tat sich an ihm kund, daß die eigentliche Frucht der französischen Revolution das neue starke Bürgertum war. Dessen Geist waltet in ihm, dessen Maler wird er, sachlich, trocken, rechtlich, schwunglos. Dies ist auch das Gepräge der erneuerten Antike, des Empire.

Wie sehr ist Ingres Kind seiner Zeit, mit dem bürgerlichen Ansichhalten, dem Sparen im Gebrauch der Mittel, daß schier der Eindruck des Leeren erzeugt wird! Kalt dürfen Gemälde sein, aber nicht unrichtig. Das verschwenderische Umsichwerfen, das Grandseigneurtum in der Kunst ist ihm nicht gegeben. Alle diese Eigenschaften, die seinen wie die der Zeit, verstärken sich noch bis in die Regierungsjahre Louis-Philippes hinein: keinen typischeren Maler hat die Juste-milieuepoche gehabt als Ingres.

Dabei sieht es äußerlich aus, als ob er abseits seiner Zeit stünde, vereinsamt ihr grollend, und von ihr zurückgestoßen; er ist ihr Spiegel und nicht ihr Schwert. Er ist ein Unzeitgemäßer im Sinne Nietzsches, wenn er, während der Welt noch die Ohren gellen vom Kanonendonner von Austerlitz, Werke von so wahrhaft klassischer Ruhe schafft und ausstellt, wie die drei Porträts der Familie Rivière. Der gewöhnliche Beschauer mußte sich schon

*) Man verdankt sie Henry Lapauze, der auch die Herausgabe der Handzeichnungen Ingres' und der „Cent Portraits dessinés“ im Verlag J. E. Bulloz besorgte und neuerdings eine sehr verdienstvolle Biographie (Verlag Georges Petit) geschrieben hat.



J. A. D. INGRES
MADAME DESTOUCHES



J. A. D. INGRES RAFFAEL UND DIE FORNARINA

wenig andere Künstler; sein langes Leben ist nichts als Arbeit gewesen, ein fortwährendes Ringen um Vervollkommnung der Form.

Abenteuern wich er in großem Bogen aus, und ein wie großer Verehrer und Kenner er auch der Frauenschönheit war, Reize galten ihm nur, wenn er Pinsel oder Bleistift in der Hand hatte. Hätte man ihn nach seinen Liebschaften gefragt, so hätte er wohl erst recht auf seine Bilder gedeutet. So spielt seine zweimalige Verheiratung keine Rolle in seinem Leben. Das erste wie das zweite Mal wurde ihm die Gattin von Freunden zugeführt, und er nahm sie auf in der Gewißheit, von dieser Seite keine Störungen in seinem Schaffen zu erleben. Und doch war er von leidenschaftlicher Sinnlichkeit. Man sehe sich das Bildnis der Mme de Senones (Abb. S. 129) an, mit welch verliebter Hingebung da die leiseste Schwingung der Busenlinie, des Armansatzes unter der leichten Tüllverhüllung verfolgt ist. Nichts Lüsternes ist daran; eine unheimliche, einzigartige Energie bändigt die Sinnlichkeit und duldet sie nur als Antrieb zur Gestaltung.

an diesem Widerspruch stoßen. Unruhe von außen gibt es nie für Ingres; im Revolutionsjahr 1848 beschäftigt ihn in Paris nur die eine Vision, die seiner Venus Anadyomene. Eine solche Weisheit der Seele isoliert. Sie macht aber auch stark. Denn kaum ist ihm die Zeit nachgekommen und erkennt sich in ihm, da braust der romantische Sturmwind ins Land, Victor Hugo, Delacroix. Ingres bleibt er selbst, wenn auch die Zeitgenossen der neuen Schule huldigen, und es ist bezeichnend, daß er auf der letzten „Verherrlichung Homers" sich selbst als Knaben mit ungelöschter Opferflamme abkonterfeit.

* * *

Als Ingres einmal um Daten aus seinem Leben angegangen wurde, antwortete er: „Ich habe keine Biographie, je n'ai que l'ouvrage de mes œuvres." Dies stimmt für ihn wie für

Diese unaufhörliche Selbstpreisgabe ist der Grundton von Ingres' Wesen. Er ist keine sonnige, gottbegnadete Natur; das Verbissene, Hartgeschnittene seiner Züge, das scharfe analysierende Auge legen davon Zeugnis ab. Der Kopf eines Forschers und eines Gentleman.

Nichts Verzagtes ist in ihm, man achte auf die hohe selbstbewußte Oberlippe, aber eine immer nagende und treibende Unzufriedenheit, ein beinahe krankhaftes Streben nach dem Absoluten, das ihn zaudern, tausendmal umändern, immer wieder Zuflucht bei seinen alten Meistern



J. A. D. INGRES
MADAME DE SENONES

suchen läßt. Seine unzähligen Studien und Beobachtungsnotizen zu einem Werke sind wie Umstellungen der Wahrheit; erst, wenn alle Möglichkeiten erschöpft sind, glaubt er sich der Schönheit sicher. Nichts überläßt er der Inspiration, er vertraut nur dem Wissen.

Die drei Rivièrebildnisse von 1805 sind schon der ganze Ingres. Kein Männerporträt ist später anders im Aufbau, in der farbigen Wirkung wie das des M. Rivière (Abb. S. 132) mit seiner Ruhe und Einfachheit der Haltung, der Großzügigkeit der Raumbehandlung, der salonmäßigen Eleganz der Kleidung. Auch der Typus ist es, der zu Ingres paßt, gesund, behäbig, tüchtig; in der Biedermeiertracht später kommt er noch besser zur Geltung. Nervöse Erregung hat Ingres nie gemalt, auch bei Frauen nicht. Sie wäre ihm eine „Störung der Tugend und Harmonie der Welt".



J. A. D. INGRES — DAS TÜRKISCHE BAD

Ingres wurde 87 Jahre alt und alterte doch nie in seiner Kunst. Wo kein Fortschritt ist, da ist kein Jungsein und kein Altern; dies seine Größe und seine Beschränkung: ein scharfkantiger Block, den eine hin- und herwogende Zeit nur widerwillig mit sich führt, der aber auch, da sie ihm nichts anhaben kann, unversehrt am Ufer liegen bleibt.

J. A. D. INGRES

ROGER BEFREIT ANGELIKA

Auch das Bildnis der Mme Rivière (Abb. S. 133) zeigt bereits alle Vorzüge Ingres'scher Kunst, dies eindringliche Nachgehen der linearen Form bei kraftvoller Zusammenfassung des Ganzen. Wie auf dem Bildnis der Mme de Senones schmiegen sich schon hier Gewand und Schal mit wahrer Liebkosung der Körperform an. Die Berührung von Fleisch und Stoff ist mit der Genauigkeit eines Untersuchungsrichters studiert, wie fein aber ist dabei der lineare Ausdruck. Hier hilft die Rasse mit, denn die Delikatesse der Berührung ist ein altes Erbstück französischer Kultur. Dazu, als müßte das Bild über alle sinnliche Wirkung emporgehoben werden, der kalte Gesichtsausdruck, der kalte Farbenakkord, zusammengesetzt aus einem dominierenden Blau, einem vornehmen Gelb, einem raffaelesken Rot, einem indifferenten Braungrün. Zwar ist in späteren Arbeiten bei noch mehr Können manches Ungelenke, das Drahthafte der Locken überwunden, aber die Größe der Auffassung, die herbe Frische dieser Bilder ist nirgends übertroffen.

Von 1806 ist die Bleistiftzeichnung „Die Familie Forestier" (Abb. S. 135). Auch dieses Blatt ist durch kein späteres überboten. Frei von den Fesseln der Farbe ist Ingres hier schlechthin vollkommen. Er arbeitet mit spitzem Bleistift, nichts überläßt er dem Zufall, dem Wischen und Verwischen. Die Spitze seines Bleistifts holt alles Wesentliche heraus; daß sie nur zu spielen scheint, nie an einem Detail anstößt oder sich darin verliert, das ist eben Ingres' Genie, sein ebenso scharf zerlegendes wie wieder groß und einfach zusammenfassendes Auge. Hier im rein Zeichnerischen wirkt er intim und reizvoll. Bevor noch bürgerliche Schauspiele geschrieben werden, zeichnet sie Ingres, seiner Natur nach ohne dramatisch-tragischen Unterton; es ist der Alltag, der sich vor uns auftut, ein Bürgerzimmer mit Menschen, natürlich, ohne die Pose, in der sie bisher die Künstler dargestellt hatten. In dieser Bleistiftkunst kommt es Ingres zugute, daß er in einen Raum mehrere Personen zusammenbringt. Es entsteht eine Wechselwirkung von Linien, aber auch von seelischen Beziehungen; auf dem Blatt der Familie Forestier wirkt überdies noch das Pikánte der ähnlichen Gesichtszüge.



J. A. D. INGRES — BILDNIS DES HERRN RIVIÈRE

„Die gezeichneten Porträts" durchziehen Ingres' wie Holbeins Lebenswerk. Hier sind zu seiner Zufriedenheit die strengsten Gesetze der bildenden Kunst beobachtet, hier ist Lauterstes erreicht. Ihre zeichnerische Vollendung ist gleichsam das ewige Licht, an dem er die Flamme zu seinen Bildern entzündet; hier hat er immer festen Boden unter den Füßen.

Denn eine Zeitlang scheint ihn die italienische Kunst ins Schwanken zu bringen. Als er 1806 nach Rom kommt, als Träger eines ersten Rompreises die Villa Medici bezieht, kommt er ganz in den Bann der großen Vergangenheit Italiens. Er ist begeistert für Giotto, Masaccio, die etruskischen Vasen, am meisten aber unterjocht ihn Raffael. Anfechtungen ausgesetzt infolge der mäßigen Aufnahme, die seine Rivièrebildnisse im Salon erfuhren, sucht er sich neues technisches



J. A. D. INGRES
MADAME RIVIÈRE



J. A. D. INGRES BILDNISZEICHNUNG

Rüstzeug bei den alten Meistern. Sie bestärken ihn in dem Irrwahn der Zeit, das Historien- und Legendenbild für den Gipfel aller Kunst zu halten. Gerade in solchen Bildern aber ist er am unselbständigsten; er scheut sich nicht, ganze Stücke italienischer Gemälde, mit Vorliebe von Raffael, zum mindesten ihre Kompositionsweise in seine eigenen Bilder zu entlehnen, ohne sich dessen bewußt zu werden, daß das renaissancehafte Ausbreiten und Anhäufen seiner innersten Natur zuwider war.

Letzten Endes aber hat Italien Ingres' Art zu sehen nicht geändert. Was hätte es ihm auch Grundlegendes erschließen können, nach den Proben, die er bereits gegeben hatte? Das Studium italienischer Kunst erscheint nur wie ein großer Um- und Rundweg, der Ingres immer wieder zu dem Punkt zurückführt, von dem er ausging: der Wiedergabe der Natur.

Der Salon von 1819 bringt außer dem Bild: „Roger befreit Angelika" (Abb. S. 131) „Die Odaliske" Ingres'. Hier schafft er wieder aus Eigenstem. Der Frauenakt selbst ist antik empfunden, orientalisch ist nur der Aufputz, die Indolenz der Geste, das Nirwana der Seele. Aber nirgends ein orientalisches Schwelgen in Kostbarkeiten, eine sinnliche Erregung des Fleisches. Bei feinfühligster Durchmodellierung des Aktes ein eisiger, wohlüberlegter Farbenakkord. Angelika, an den Felsen geschmiedet,



J. A. D. INGRES — DIE FAMILIE FORESTIER



J. A. D. INGRES APOTHEOSE HOMERS

von dem Meerungeheuer bedroht, ist trotz ihrer entsetzlichen Lage eine Blutschwester der Odaliske. Ihr Fleisch ist von gleicher Lässigkeit, ihre gefesselten Hände künden von der Liebkosung weicher Stoffe, aber nicht von Angst. In Ingres' friedfertigem Geist ist Angelika längst befreit, ehe er anfängt sie zu malen.

Die Kritik der Zeit empfand vor diesen Werken: Cimabue!

Es ist kurios, daß Ingres sich erst mit dem Altarbild: „Das Gelübde Ludwigs XIII." die Gunst der Kritik und des Publikums erwarb. Es ist der gleiche Salon von 1824, in dem Delacroix sein revolutionäres „Gemetzel auf Chios" (Abb. Jahrg. 1910/11, S. 349) ausstellt. Erschien da Ingres wie der Lebensretter französischer Kunst? Nie machte er dem Publikum eine Konzession, aber hier kommt er ihm auf dem Umweg seiner Alten-Meisterverehrung entgegen. Ganze Partien in dem Bild sind von Raffael, von Carracci herübergenommen. Ingres selbst schadet es nichts; als er von dem Erfolg bestimmt, 1825 wieder nach Paris übersiedelt, malt er neuerdings ein so großzügiges selbständiges Porträt wie das von Bertin Ainé (Abb. S. 139).

Das Legendenbild „Das Martyrium des heiligen Symphorian" (1834) läßt das Urteil über ihn wieder umschlagen. Er wagt einmal eine heftige Geste, und trotz eindringlicher Vorstudien macht er den Eindruck des Verzerrten, des Uebertriebenen. Nichts muß ihn mehr geärgert haben, als daß ihm nur in dem „Romantiker" Decamps ein Verteidiger aufstand.

Unwillig verläßt er Paris und geht wieder nach Rom, als Direktor der Villa Medici. Die nächsten Jahre lassen „Die Odaliske mit der Sklavin", bei kleinerem Format und geschickt abgestuften Farben wirksam wie eine orientalische Miniatur, — und „Die Madonna mit der Hostie" entstehen. Bei raffaeleskem Vorwurf und raffaelesker Behandlungsweise scheitert Ingres in diesem Bild wie in allen anderen religiösen Inhalts am Mangel an Inbrunst. Er ist zu sehr der Natur unterworfen, ein zu eingefleischter Tatsachen- und Wirklichkeits-

mensch, um mystisch zu sein. Sein Auge glaubt nicht, es sieht und weiß. Und wo kein Glaube ist, da ist auch kein Wunder.

Der Erfolg der „Stratonice“ führt Ingres 1841 wieder nach Paris zurück, diesmal für den Rest seines Lebens. Er wird nun in Paris der Maler der reichgewordenen Bourgeoisie. Er hat Erfolg, auch äußeren, keine Ehrenstelle bleibt ihm versagt. Er ist Mitglied der Akademie und wird gegen Ende seines Lebens Senator. Das Wissen aber, das er von Italien mitbrachte, hat ihn noch mißtrauischer, anspruchsvoller gegen sich gemacht. Lange zögert er, bis er sich einem Auftrag gewachsen fühlt und ihn annimmt. Viele Jahre arbeitet er an einem Porträt, bis er es aus der Werkstatt herausgibt; durchschnittlich sind es sieben Jahre. Er ändert, kratzt ab, probiert neue Stellungen. Die Einzelheit eines Schmuckes, eines Kleides wird mit dem Ernst einer Lebensfrage behandelt. Es tut nichts, daß das Modell — es handelt sich zumeist um Frauen — im Lauf der Jahre altert; als wäre ihm ein Bildnis erst dann komplett, wenn es nicht nur die Synthese aller möglichen Erscheinungseindrücke, sondern eines Lebens selbst ist; als könnte ein Porträt richtiger sein, als der Mensch selbst.

Kein Wunder, daß die Porträts der letzten Zeit etwas Statuenhaft-Starres haben. Destillierter Ausdruck ist eine Fiktion. In ihrer reichen Tracht sind sie repräsentativer, aber auch genereller geworden.

Der Routine zwar verfällt Ingres nie. Es ist, als ob er bei jedem Bild von vorne anfinge, das Ganze, was er gelernt, noch einmal durcharbeite, um noch ein Stück weiter zu kommen. Von diesem Maß und Uebermaß seiner künstlerischen Willensanstrengung zeugen die unzähligen Studien und Bleistiftzeichnungen, von denen ein großer Teil im Museum von Montauban, Ingres' Vaterstadt, vereinigt ist.

Zuweilen aber auch spürt man etwas rein Kontemplatives in seiner Alterskunst. Hat er nicht als Greis gesagt: „Ich werde mich ausruhen, indem ich ruhig an meiner Kunst weiterarbeite.“

Da nicht das Leidenschaftliche, das zerstört, sondern der Ewigkeitswert einer Erscheinung Ingres beschäftigt, so veraltet ihm nie ein Thema seiner Jugend. „Das türkische Bad“ (1862, Abb. S. 130) ist wie eine letzte krönende Ausgestaltung seiner Jugendbilder, der „Badenden“ von 1806 und 1808. Hier ist das Problem abschließend gelöst, das ihn sein ganzes Leben beschäftigte: Antike Ruhe in orientalischem Gewand. Alle Badenden- und Odaliskenbilder sind wie Vorstudien zu dem Bild, das er in höchstem Alter malte. Das türkische Bad besitzt die weiche gliederentspannende Atmosphäre, die er braucht, um zum vollen Genuß der Frauenschönheit zu gelangen. Auf mannigfachste Weise sind die



J. A. D. INGRES — OEDIPUS LÖST DAS RÄTSEL

Rundungen lasser Frauenkörper geschildert, aber nirgends eine Wollust, nicht einmal die des gelösten Haares. Anders wie bei den Allegorien spürt man den lebendigen Anteil, den Ingres nimmt. Es klingt wie ein letzter ergreifender Hymnus, den er als Greis vor seinem Scheiden an die ewig junge Schönheit singt. All seine große Kunst faßt er noch einmal zusammen. Man schaue sich die vielen Bleistiftstudien an, die zu dem Werk existieren. Wie im Fieber sind Gebärden, Verkürzungen notiert. Fieber kennt Ingres nur, solange er auf der Suche nach Wahrheit ist. Das Werk selbst ist Ruhe, Weisheit und Vollendung.

* * *

So wichtig wie das Werk Ingres' selbst ist für die Nachwelt die Doktrin geworden, die aus ihm spricht. Seine Doktrin ist nicht eine Formel wie so viele, mit denen Malerschulen ein ephemeres Dasein fristen, sondern sie ist der Ausdruck für eine ganz bestimmte und immer wiederkehrende Art, künstlerisch zu sehen und wiederzugeben.

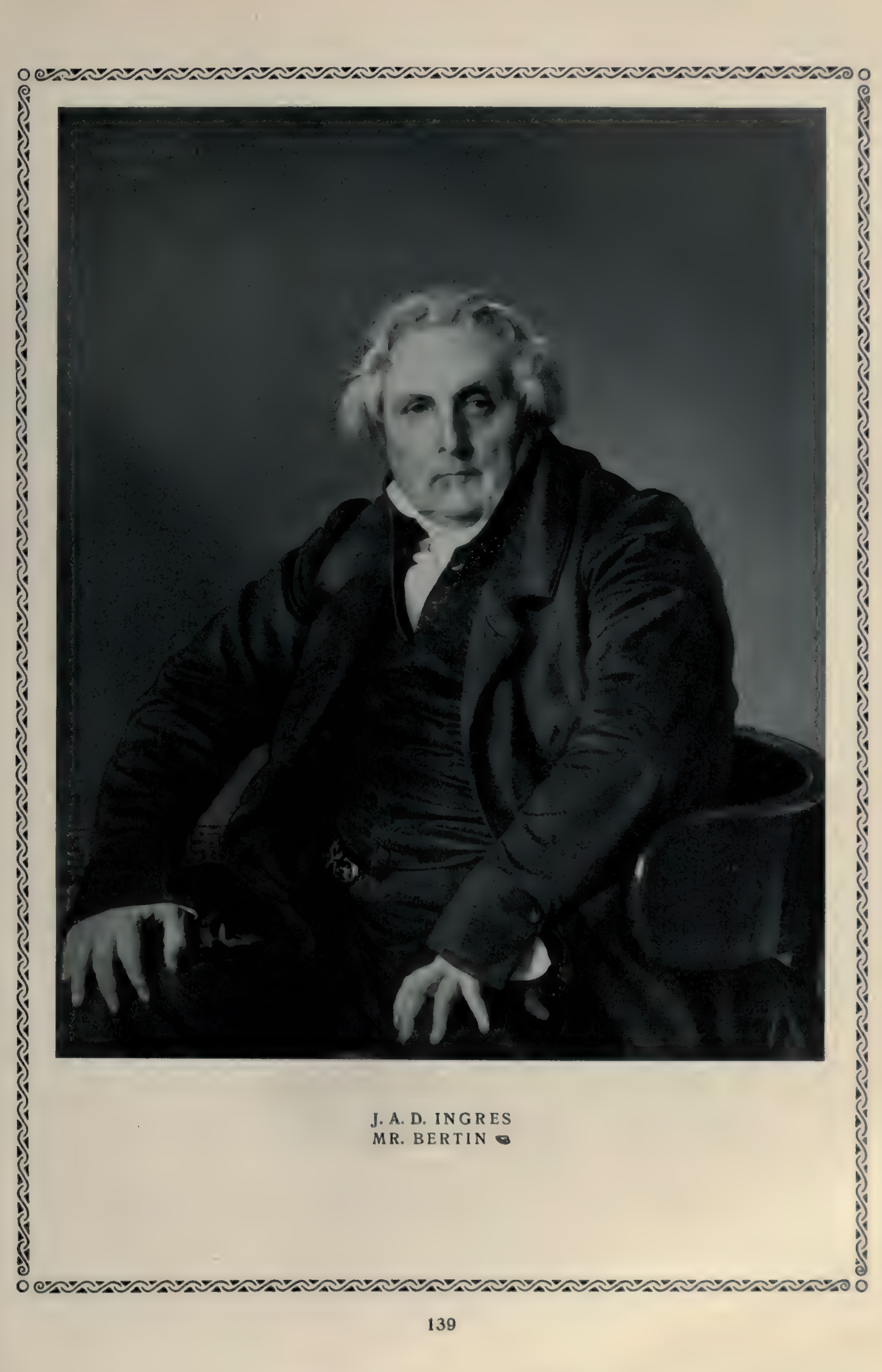
Seine Lehre ist eine von den beiden, die überhaupt nur existieren. Er sagt z. B.: „Die Meisterwerke sind nicht gemacht, um zu blenden, sie sind gemacht, um zu überreden, zu überzeugen, um durch die Poren in uns einzudringen." So denkt der Zeichner, der Spiritualist. Und man halte den Ausspruch dagegen, womit Delacroix wie mit einem Testament sein Tagebuch beschließt: „Das erste Verdienst eines Gemäldes ist dies, ein Fest für das Auge zu sein."

Nach diesen beiden Lehren haben sich von jeher Maler und Epochen der Malerei, ja Völkerbegabungen geschieden.

Es hat nicht viel auf sich, wenn Delacroix Ingres' Werk als „vollkommenen Ausdruck eines unvollkommenen Intellektes" empfindet. Einer wird nie den andern ganz verstehen, und es gibt keine Brücke von Delacroix,*) dem die Phantasie jedes Geheimnis mittels der Farbe erschließt, zu Ingres, der doziert: „Man muß das Geheimnis des Schönen mit Hilfe des Wahren suchen. Die Alten haben nicht geschaffen, nicht hervorgebracht, sie haben erkannt." Es ist die Lehre des Künstlers, der die farbige Erscheinung der Zeichnung unterordnet. Ueber die Tür seines Ateliers möchte er schreiben: „Zeichenschule .... Und ich werde Maler machen!" Die Farbe fügt für ihn nur den Schmuck des Gemäldes hinzu und er kann glauben: „Es ist ohne Beispiel, daß nicht ein großer Zeichner die Farbe gefunden hätte, die nicht genau zu dem Charakter seiner Zeichnung paßte." Ja, man soll der Farbe wie einem Feind mißtrauen: „Die Eiligkeit der Ausführung, welche die Farbe erfordert, verträgt sich nicht mit dem eindringlichen

J. A. D. INGRES — DIE QUELLE

*) S. unseren Aufsatz über Delacroix im Jahrgang 1910/11, S. 337 u. f.



J. A. D. INGRES
MR. BERTIN



J. A. D. INGRES MADAME DE TOURNON

Studium, das die große Reinheit der Formen verlangt." Licht und Luft sind ewig gleiche Werte. „Haben Licht und Luft je gewechselt; hat das menschliche Herz seit Homer gewechselt?" fragt Ingres. Und wie eine einfache Schlußfolgerung: „Selbst der Rauch muß durch den Strich ausgedrückt werden."

Auf diese Weise formuliert, klingt Ingres' Lehre wie eine Kriegserklärung an sein Jahrhundert, dem gerade die Tatsache des ewigen Aenderns von Licht und Luft eine Quelle neuer großer Entdeckungen geworden ist. Und doch ist etwas in Ingres' Lehre vergleichbar der Festigkeit des Schiffes, auf dem die Entdecker ausziehen zur stürmereichen Fahrt ins Unbekannte.

Direkte Schüler hat Ingres nicht gehabt, schon darum, weil weniger ein Temperament als dessen Zügelung von ihm beeinflußt wird. Aber auch solche, die sein Werk nicht besonders lieben, haben von seiner Methode gelernt. Er entging dem Schicksal, nachgeahmt zu werden; denn den dornigen Pfad, der zu seinem Ziele führte, war nur er allein fähig zu gehen.

Von denen, die ihm zeitlich am nächsten standen, sei nur Chasseriau, der Reichbegabte, Schnellverbrauchte, genannt. Sein Bild „Die beiden Schwestern" (Abb. Jahrg. 1900/1, S. 13) bekundet, bis zu welcher Subtilität in Frankreich zeichnerische Kultur gediehen war, ehe sie den großen Zug von Japans vereinfachender Ausdrucksweise erlebte.

Puvis de Chavannes hat, auf Ingres' Lehre fußend, vieles in seinen dekorativen Bildern verwirklicht, was Ingres selbst mißlungen war. Puvis ordnet Farbe und Zeichnung der Fläche unter und erreicht damit, ebenso durch Energie wie durch Sparsamkeit zu wirken.

Degas ist nicht ohne Grund ein solcher Verehrer von Ingres. Ingres und Japan sind seine Lehrmeister gewesen.

Es ist bezeichnend, daß Ingres' Doktrin durch den Impressionismus durchgriff. Carrière scheint vorausgeahnt bei Ingres' Ausspruch: „Wir gehen nicht materiell vor wie die Bildhauer, aber wir müssen skulpturale Malerei machen." Auch Carrière drückt die farbige Wirkung des Bildes herunter, und immer stärker, je mehr es ihm auf die Modellierung einer Figur, eines Kopfes ankommt. Aber er hat nicht den kalten Schönheitssinn Ingres', sondern er ergreift durch eine reiche warme Menschlichkeit.

Unter den Modernen hält Maurice Denis am meisten zur Doktrin Ingres'. Auch er ist innerlich klassisch wie Ingres. Dazu besitzt er noch beglückende Phantasie und mystischen Sinn. Man versteht, daß Denis seinen großen Vorgänger offenbar wegen des Mangels dieser Eigenschaften als unkultiviert empfindet. In die kühle Sachlichkeit der Ingres'schen Linie bringt Denis beim selben Nachgehen der Form den Schwung eines dichterisch bewegten Gemütes; ich denke vor allem an sein letztes Werk, die wundervollen Guaschen zu den Fioretti des Franz von Assisi.

Es ist kurios, daß sogar die Allerjüngsten wie die Kubisten und Tubisten vermeinen, auf Ingres weiterzubauen, indem sie auf eine neue Logik linearer Verhältnisse ausgehen.

* * *

Die Aktualität Ingres' ist ein Zeichen der Zeit. Die besten Geister bemühen sich nach der zersplitternden Wissenschaftlichkeit des vorigen Jahrhunderts das Weltall wieder synthetisch zu erfassen, die in tausend Erscheinungen gespaltene Natur durch den Geist zu vereinheitlichen, die Natur dem Geist unterzuordnen. Da richtet sich das Auge auf wegweisende Gestirne. Für die Maler, die auf ihre Weise immerzu den Kampf mit der Materie führen, ist Ingres ein solches, durch das große Beispiel, das er mit seinem Leben gab: Bändigung der Massen durch die Form; Zucht des Pinsels.



J. A. D. INGRES — STUDIE



J. A. D. INGRES DAMENBILDNIS

WIE ZEITGENOSSEN ÜBER INGRES URTEILTEN

Wir mißbrauchen das Wort „Meister" oder vielmehr wir verstehen seine eigentliche Bedeutung nicht mehr, und nennen Diener Meister. Ein guter Diener der Kunst zu sein, ist auch etwas, und nicht jeder kann der Sklave der Natur und der alten Meister sein. Ingres gehört zu ihnen. Er wird beherrscht von allem, was er nachschreibt. Als unbestechlicher Diener gibt er alles wieder, was ihm die Ueberlieferung leiht; als Intendant der Meister der Vergangenheit hat er ihr Gedächtnis und ihre Asche treu bewahrt. Sein Platz ist in jener großen Tradition der italienischen Kunst, wie der Platz der treuen Diener im Mittelalter zu Füßen ihrer Herren. Thomas Couture

*

Diese Schule Ingres' hat einen sehr sonderbaren Fehler: sie möchte aus der Malerei ein Anhängsel der Altertumswissenschaft machen. Die Leute prunken mit ihrem archäologischen Wissen, aber sie malen keine Bilder. Delacroix

*

Wenn ich an den Kerl (Ingres) denke, wenn ich an der Arbeit bin, schlage ich sogleich zusammen, was ich gemacht habe. Preault

*

Aufgeblasenheit und Ungeschick, mit einer gewissen Anmut der Einzelheiten, die nicht ohne Reiz sind, trotz oder wegen ihrer Geziertheit, das scheint mir ungefähr das zu sein, was von Ingres für unsere Neffen übrigbleiben wird. Delacroix

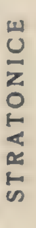
*

Bei diesen Franzosen sind doch auch tüchtige Kerle. Der Ingres und der Flandrin, allen Respekt! Cornelius

*

Ingres ist ganz unverständlich. Ein Bild von ihm, Roger und Angelika, steht an entzückender Vollkommenheit über allem, was ich je gesehen habe, und

Wir entnehmen die obigen in ihrem Widerspruch sehr amüsanten Aeußerungen dem bei E. A. Seemann in Leipzig erschienenen Buche „Künstlerworte", gesammelt von Karl Eugen Schmidt.



J. A. D. INGRES STRATONICE

dann hat er da andere Arbeiten, für die ich keine zwei Sous gäbe — elender Dreck!

Dante Gabriel Rossetti

*

Wenn ich morgens das Unglück gehabt habe, ein Bild von Ingres zu sehen, so kann ich den ganzen Tag nicht mehr arbeiten.

Diaz

*

Wenn man Ingres ärgern will, braucht man ihm nur einen Rubens oder einen Rembrandt zu zeigen. Soeben habe ich ein von Ingres gemaltes Bild gesehen. Das Fleisch ist, wie immer bei ihm, von einem Tone, der sich so weit wie möglich von der Natur entfernt. Wesen von solcher Farbe könnten nicht leben. Dahingegen sind Farbe und Einzelheiten der Kleidung von einer Wahrheit, die der großen Vlamen würdig wäre.

David v. Angers

*

Das Grundübel bei Ingres ist der vollständige Mangel von Herz, von Seele, von Denken, kurz von allem, was die mortalia corda angeht, dieser Kapitalfehler, der zur eiteln Befriedigung der müßigen Neugier und zur Schaffung von chinesischen Werken führt. Das tut denn auch Ingres, nur ohne die Naivität der chinesischen Künstler, die ihm noch mehr fehlt als alles andere.

Delacroix

*

Man soll uns beide, Ingres und mich, nur einmal in einen Turm einsperren, wo es keine Bilder gibt! Dieser Kerl wird da bleiben mit seiner unberührten Leinwand, denn er ist nicht imstande, etwas aus sich selbst herauszuholen. Ich aber werde mit einem Gemälde herauskommen.

Diaz

*

Ingres, Raffael und Phidias sind die einzigen, mit denen ich mich über die Malkunst unterhalte.

Flandrin

*

Ingres ist weiter nichts als ein in den Ruinen von Athen verirrter Chinese.

Preault

*

Persönliche Schöpfungskraft scheint ihm (Ingres) gänzlich versagt. Für mich repräsentiert er weiter nichts als die verloren gegangene große Kunst in sehr abgeschwächtem Maße. Brauche ich Ihnen zu sagen, daß ich Delacroix mit seinen Uebertreibungen, seinen Fehlern und Mängeln vorziehe, weil er weiter nichts als sich selbst repräsentiert, weil er den Geist, die Zeit, das Wort seiner Epoche vertritt.

Rousseau

*

Ingres, der nie imstande gewesen ist, ein Thema so zu komponieren, wie es in der Natur geboten wird, meint, er wäre Raffael ähnlich, weil er ihm gewisse eigentümliche Bewegungen und Haltungen nachäfft.

Delacroix

*

Ingres war steril, seine Bilder sind lauter Reminiszenzen. Aber vor der Natur hat er wunderbare Zeichnungen gemacht. Seine Studien, der nackte Frauenrücken im Louvre, das ist schön, das ist wunderbar.

Meissonier



J. A. D. INGRES — BILDNIS DER GATTIN DES KÜNSTLERS

BERLINER AUSSTELLUNGEN

In der Novemberausstellung bei *Gurlitt* sind eine Reihe ANGELO JANKscher Arbeiten vereinigt, die, wie gewöhnlich, durch ihre Frische und dekorative Wirkung ansprechen. Bei näherem Eingehen machen sich die Mängel bemerkbar, die vor allem in einer gewissen Oberflächlichkeit bei der Darstellung der Bewegung liegen, es fehlt eben das Ueberzeugende, das die Umwertung des physischen Eindrucks in die Bildillusion hervorbringt. Ein Blick auf ein „Pferderennen" von Jank und auf ein Bild oder eine Lithographie von Degas, Manet oder Liebermann, die das gleiche Thema behandelt, macht diesen Grundfehler zur Genüge klar. Unter dem Vorhandenen erfreut ein flottes Selbstporträt des Künstlers, sowie, schon um des Gegenstandes willen, das Bild, das die Beerdigung Fritz von Uhdes behandelt.

Von WALTER PÜTTNER sieht man eine kleine Kollektion, ebenso von JULIUS HESS in München. Ein entwicklungsgeschichtliches Interesse beanspruchen verschiedene hübsche Landschaften des Frankfurters CARL MORGENSTERN, der, einer alten Frankfurter Malerfamilie entstammend, im Jahre 1893 als Zweiundachtzigjähriger starb. Verschiedene wenig glückliche Landschaften von THOMA, ein sprühend lebendiger PISSARRO (Pariser Brücke) und



J. A. D. INGRES — IN DER SIXTINISCHEN KAPELLE

ein interessantes Austernstilleben von LOVIS CORINTH wären noch aufzuzählen. *Keller & Reiner* ehrt das Andenken CHARLES PALMIÉS durch eine Gedächtnisausstellung, die ein recht gutes und umfassendes Bild seiner Tätigkeit vermittelt. So hübsch auch manche der Arbeiten sind, so fein die Luft- und Nebelstimmungen in ihnen zum Ausdruck gebracht werden, wirkt doch das ständige Wiederholen dieser zarten, dunstigen Atmosphäre ermüdend. Man empfindet allmählich als Manier und Berechnung, was man lieber als das Ergebnis eines starken inneren Zwanges ansehen möchte. Einige Winterbilder von J. A. G. ACKE-Stockholm sind zäh und dickflüssig gemalt; die kolorierten Zeichnungen von HENRI DE NERÉE DE BABBERICH, einem Holländer, geben sich als ziemlich witzlose Stilkonglomerate von altflämischen und japanischen Motiven, gesehen durch die Brille Beardsleys. Die Büsten des bildhauernden Kammersängers HEROLD in Kopenhagen zeugen von Talent und hübscher Beobachtung, vermögen aber nicht tiefer zu interessieren. In *Schultes* Kunstsalon dominiert LÁSZLÓ mit einer Anzahl seiner gänzlich konventionellen Porträts, daneben zeigt VOGELER-Worpswede ängstlich gemalte Märchenbilder und ein recht mißlungenes, buntes Dekorationsstück, das die Jagd behandelt. WILHELM GALLHOF, der zurzeit in Paris arbeitet, wo sich hoffentlich seine Weiterentwicklung in günstigem Sinne vollziehen wird, sandte koloristisch geschmackvolle Stilleben, denen aber noch eine gewisse Befangenheit anhaftet, CHARLES VETTER bringt trockene Münchener Ansichten, HEINRICH ZSCHILLE u. a.

ein ansprechendes Weiherbild und Interieurs, die farbig nicht übel sind. Sehr sauber, aber wenig geistvoll sind WILHELM BECKMANNS Paretzer Schloßgemächer, aus denen Hübner doch erheblich mehr zu machen gewußt hat. Einen sehr sympathischen Eindruck hinterläßt LINDE-WALTHER, vor allem mit seinem famosen Selbstporträt. Die in Beardsleys Sinn gehaltenen, grotesken Zeichnungen von ALASTAIR sind an dieser Stelle schon gelegentlich ihrer Ausstellung in München besprochen worden. — Der *Verein der Künstlerinnen* zu Berlin veranstaltet zur Feier der Eröffnung seines neuen Hauses am Schöneberger Ufer eine Ausstellung von Arbeiten seiner Mitglieder. Im Vergleich mit ähnlichen Unternehmungen vor etwa zehn Jahren, läßt sich eine gewisse Hebung des Gesamtniveaus feststellen, eine oder die andere Arbeit hat sich erfolgreich von dem furchtbaren Schema der „Damenmalerei“ freigemacht. Aber ausgemerzt sind die Erzeugnisse dilettierender Damen, deren Begabung wahrscheinlich bei bescheidenen kunstgewerblichen Aufgaben eine weit bessere Verwendung fände, leider durchaus noch nicht. — Der *Berliner Künstlerbund*, der die Ausstellungen mit niedrigeren Preisen — bis zu 300 Mark für das Bild — eingeführt hat, tritt wieder im ehemaligen Lipperheidehaus vor das Publikum. Man kann im allgemeinen anerkennen, daß ein Durchschnitt für Anspruchslose gewahrt ist und groben Geschmacklosigkeiten der Eingang verwehrt wurde. — Soeben hat die *Berliner Secession* ihre 23. Ausstellung, die den zeichnenden Künsten wie der Plastik gewidmet ist, eröffnet. Bei dem Umfang und der Bedeutung dieses Unternehmens werden wir demnächst ausführlichen Bericht geben. — In einer im *Künstlerhaus* eröffneten Ausstellung wäre höchstens eine kleine Zahl nicht bekannter MENZELscher Zeichnungen zu nennen, darunter eine äußerst geistreiche Scherzkomposition aus dem Besitz der Familie Arnold, die mit Menzel befreundet war. Drei Maler des Namens ARNOLD, die drei Generationen angehören, sind hier ebenfalls mit ihren Arbeiten vertreten, die nur zum Teil Beachtung verdienen.

J. SIEVERS

KUNST UNSERER ZEIT IN KÖLNER PRIVATBESITZ

(AUSSTELLUNG DES KÖLNISCHEN KUNSTVEREINS)

Ausstellungen aus Privatbesitz sind gewiß nicht mehr originell in der Idee, aber unter den vielen derartigen Veranstaltungen ist die kölnische eine der überraschendsten und in gewissem Sinne eine der gelungensten. Daß hier eine große Anzahl von Kunstfreunden und Sammlern lebt (die nicht nur gotisches Kirchengerät und Renaissancemöbel, auch wohl kostbare alte Bilder ihr eigen nennen), ist bekannt genug; aber daß eine kleine Gemeinde wirklich modern gesinnter Kunstfreunde im alten heiligen Köln moderne Bilder liebt und auch kauft, das weiß man draußen kaum so recht. Und staunend sieht man's nun in der Ausstellung des Kunstvereins, die von diesem unter verdienstlichster Mitwirkung des Museumsdirektors Dr. Hagelstange zusammengebracht wurde. Letzterer — gleichzeitig Redaktor des hübsch ausgestatteten Kataloges der 120 Nummern — gab der Veranstaltung den Titel „Kunst unserer Zeit“, und er determinierte auch das Programm ungefähr so, daß nur Kunstwerke der letzten 15 Jahre gezeigt werden sollten, und jeweilen von einem Künstler und einem Besitzer nicht mehr als höchstens fünf Werke; auch wurden die aus Köln gebürtigen oder in Köln lebenden Künstler ausgeschieden, weil sie jederzeit genug Gelegenheit zu Ausstellungen hierorts haben. Ueberhaupt, es liegt System in der Sache: zwar sind die deutschen Impressionisten gut vertreten und einzelne europäische Großmeister der Malerei mit ausgezeichneten Werken, — aber als einzige geschlossene und ziemlich vollständige Gruppe tritt hier die Jung-Pariser Schule der „Expressionisten“ vor die Oeffentlichkeit.

Der großen Toten sei zuerst gedacht, die mit ihren in den letzten Lustren entstandenen Werken in diesen Zusammenhang gehören: da ist ein Bild von GAUGUIN („Berittene Tahitaner am Meeresstrand“), äußerst geschmackvoll in der farbigen Synthese; dann eine tieftonige in der Dämmerung sonor verklingende Landschaft von LEISTIKOW („Haus im Walde“); neben solchen Werken wirkt eine „Insel der Seligen“ von BÖCKLIN zwar freudig schimmernd in der emailartigen Farbe, doch reichlich theaterhaft. Stiller ist's wieder um uns in zwei Landschaften von UHDE („Gang zur Morgenarbeit“ und „Mädchen in Landschaft“), bei denen die Vornehmheit der atmosphärischen Behandlung wetteifert mit der Innigkeit des Stimmungsgehaltes. Ein höchstes an herzlicher Stimmung gab JOSEF ISRAËLS in seinem Bilde „Am Meer“, erfüllt von edler leiser Schwermut, dabei ganz unaufdringlich im Vortrag und in der weichen Pinselführung.

Doch nun zu den Lebenden. Die neuere Malerei Deutschlands ist, wie man in dieser Ausstellung sieht, in guten Proben bei den Kölner Sammlern vertreten: ZÜGEL mit einem Ochsengespann seiner reifsten Epoche, TRÜBNER mit einem weiblichen Akt im Walde, und namentlich mit einem durch saftige, volle Tonschönheit ausgezeichneten „Schloss Hemsbach“. KALCKREUTH, DILL und DETTMANN zeigen zum Teil in ganz neuen Werken bekannte Werte. HOFER den linear und in der kompositionellen Fügung so ausdrucksreichen sitzenden Akt. THOMA ein paar, zwar stimmungsreiche, aber in der Malerei nüchterne Bilder, außerdem eine liebliche Landschaft „Blick aus dem Vogelsgebirge“ und ein entzückendes Aquarell „Najadenreigen“.

Die Berliner Künstler erscheinen in stattlichem Aufmarsch; glänzend ist die Reihe der fünf Gemälde von MAX LIEBERMANN: bei dem „Schwein am Trog“ läßt die ruhige Führung der Farbe und des Pinsels sofort auf ein älteres Datum der Entstehung schließen; ein „Kind in den Dünen“ ist ausgezeichnet durch die Harmonie des Lufttons bei fast völliger Unterdrückung der Lokalfarben. Ferner gibt es eine farbig und vital höchst pikante Szene „Rindermarkt in Leiden“, sodann die in der tonigen Kombinierung der landschaftlichen und figuralen Elemente einzig schöne „Ziegenhirtin“; endlich die bewundernswert leicht und licht gemalten, dabei doch vollplastisch im Raum sich bewegenden „Badenden Knaben“. — Von SLEVOGT sehen wir hier einige qualitätvolle Landschaften („Einsamer Baum“ und „Kastanie im Garten“), ebenso von PAUL BAUM, E. R. WEISS, RÖSLER und BROCKHUSEN. — Die Münchener Schule ist repräsentiert zunächst durch LUGO †, FROITZHEIM † und PH. KLEIN †, dann auch durch einige Angehörige der „Scholle“ — da verdient aus anderen ein kleines sonniges Figurenbildchen von LEO PUTZ hervorgehoben zu werden; — auch EBERS, HESS, OSSWALD, ROHLFS und SEYLER fehlen nicht. Der junge, vielversprechende, in der

kultivierten Malerei merkwürdig reif anmutende MATTHIAS MAY verdient wegen seiner beiden Figurenbilder genannt zu werden; STUCK weniger wegen der vornehmtuenden Damenporträts, als wegen eines „tanzenden Mädchenpaares." — Nach Düsseldorf führt uns der alte, hier natürlich mit einem neueren, übrigens nicht nur zeichnerisch interessanten Werke vertretene GEBHARDT; die Gruppe der jüngeren Düsseldorfer Maler ist, namentlich, soweit sie dem „Sonderbund" nahesteht, sehr gut durch Bilder von BRETZ, CLARENBACH und SCHMURR zum Ausdruck gebracht; sonst noch von M. STERN (helle Freiluftbilder) und von dem überall im Rheinland beliebten GERHARD JANSSEN (holländernde, versoffene Kneipszenen).

Bemerkenswerter als diese Sympathie mit Düsseldorfer Kunst ist die erfreuliche Tatsache, daß einige Liebhaber moderner Schweizer Kunst sich gefunden haben: außer den „Tanzmusikanten" von BURI (schon seit längerem in hiesigem Besitz) und außer einer Landschaft von BURGMAIER gehören nun hiesigen Kunstfreunden seit der HODLER-Ausstellung, die der Kunstverein im letzten Sommer veranstaltet hatte, zwei so charakteristische und ausgeglichene Werke wie das „Erwachende Weib", von wunderbarem inneren Pathos und vollendet geschlossener Kontur; ferner die „Landschaft mit Tannenwaldung", gewiß stark und stilvoll, aber gleichzeitig lieblich und innerst empfunden.



J. A. D. INGRES — PAGANINI (ZEICHNUNG)

Freuen wir uns, daß auch sonst noch das Ausland mit guten Künstlern vertreten ist: Holland mit TOOROP, Schweden mit ZORN (Gemälde „In der Küferei") und die ältere Generation der Franzosen mit einem Pastell von STEINLEN, namentlich aber mit den „Tänzerinnen" von DEGAS, die kaum noch Materie sind, eigentlich nur mehr erdgelöste, nervös-prickelnde Farbigkeit. — Und nun, einmal in Paris, ist's auch nicht mehr weit bis zu den dringlichen Werbungen um den neuen, den neuesten Stil, heiß umstritten und siegerisch behauptet von einer ganzen Anzahl jungfranzösischer, jungrussischer, jungdeutscher Künstler, die am geschlossensten im Düsseldorfer „Sonderbund" zur Erscheinung kommen, und die hier bei den modernen Kunsterwerbern einen so starken Niederschlag gefunden haben: alle diese Bemühungen um den koloristischen Rhythmus oder linearen Kolorismus der AMIET, CAMPENDONK, CHALLIÉ, DERAIN, DE FIORI, FRIESZ, GABORIAUD, GUÉRIN, HERBIN, JOVENEAU, KANDINSKY, LEBASQUE, MANGUIN, MARC, PAULA MODERSOHN, SÉRUSIER, UTRILLO, VLAMINCK u. a.

Außer den Gemälden ist eine Reihe *graphischer* Arbeiten (Handzeichnungen) in Kölner Privatbesitz: wertvolle Blätter namentlich von GULBRANSSON, KLEY, MAYRSHOFER, WILKE†, sowie von TOOROP, PASCIN und RODIN. Letzterer leitet dann über zu den wenigen *plastischen* Arbeiten, deren Schöpfer freilich auch wieder klangvolle Namen tragen: RODIN „Danaïde" (Marmor), MINNE „Zwei Knaben auf einem Floß" (Bronze), KOLBE „Terrakottastatuette", MAILLOL „Stehendes Mädchen" (Bronze), ELKAN (Porträtbüste und Plaketten), KLINGER „Steinbachbüste" (Bronze), DUCHAMP-VILLON „Kauerndes Weib" (Bronze) u. a.

Die erfrischende Wirkung dieser modernen Bestände des privaten Kölner Kunstbesitzes äußert sich in der regen Anteilnahme des Publikums, und mancher bisher noch Zögernde wird bei öfterem Ansehen und Abwägen für die gefürchtete „Moderne" gewonnen werden. DR. FORTLAGE

MAGDEBURGER KUNSTSCHAU 1911

Das aktive Kunstleben Magdeburgs ist seit dem 1. Oktober d. J. auf eine ganz neue Basis gestellt worden. Die Stadt hat für die Ausstellungen von Kunst und Kunstgewerbe ein eigenes Gebäude mit sechs umfangreichen Sälen erbaut und es den beiden in Betracht kommenden Vereinen am 1. Oktober feierlich übergeben. Damit wird eigentlich erst ein umfassendes und regelmäßiges Ausstellungswesen ermöglicht, da der bisherige Raum im Museum dazu keineswegs langte. Der Anlaß des Neubaues war denn auch, daß das Museum

infolge seines fortwährenden Anwachsens die Ausstellungssäle in seine Gemäldesammlung einbeziehen mußte, und die Stadt Magdeburg ergriff gerne die Gelegenheit, dem modernen Kunstmarkt eine würdige Stätte zu bereiten. Es ist das innerhalb fünf Jahren der dritte Bau, der von ihr der Kunst zur Verfügung gestellt wurde (Museum 1906, Kunstgewerbeschule 1910 neu gebaut), und diese Freigebigkeit zeugt von hohem Verständnis für den Wert einer guten Kunstpolitik.

Der Kunstverein hat eine neue Form für das Ausstellungswesen gefunden, indem er die Leitung einer Kunsthandlung übertrug, der Weimarer Firma *Brodersen*. Man hofft dadurch zweierlei zu erreichen: durch die guten Verbindungen des Kunsthandels stets auf dem Laufenden gehalten zu werden, und die Kauflust für gute Kunst stärker heranzuziehen. Und der Anfang läßt das Beste von dieser Kombination erhoffen, denn er gibt in großen Zügen eine Uebersicht über die heutige Entwicklung der deutschen Malerei, deren beide Pole durch die Namen Meyerheim und Nolde gekennzeichnet seien. Dergestalt wird für jedermanns Geschmack gesorgt und zugleich — das ist eigentlich erstaunlich — fast nur wirkliche Qualität gezeigt.

Daß die Berliner Secession dominiert, ist bei der Nähe der Hauptstadt nur natürlich; LIEBERMANN, SLEVOGT, BECKMANN sind mit repräsentativen Werken vertreten, V. KÖNIG, RÖSLER, BROCKHUSEN, HÜBNER u. a. Berliner nicht minder charakteristisch. Aber es fehlt auch ebensowenig die abgeklärtere Kunst jenseits des Impressionismus: LEOPOLD V. KALCKREUTH wirkt mit einem anmutigen Damenbildnis und einer grünen Gartenlandschaft höchst anziehend, THOMA und L. v. HOFMANN fehlen nicht, und von HODLER sind zwei gewaltige Schweizer Landschaften erschienen. Einen ebenso breiten Raum nahmen aber die modernen Süddeutschen, voran die Münchener ein, deren Auffassung durch den Impressionismus wohl hindurchgegangen ist, ihn aber durch süddeutsche Sinnlichkeit und Anschauungsfülle gemildert hat. So wenigstens wirken z. B. HAYECK, KAISER, GROEBER, PÜTTNER; DILL und HÖLZEL wandeln noch weiter abseits, Hölzel anscheinend jetzt völlig auf dem Wege zur dekorativen Figurenkomposition voll innerlicher Bedeutung. HABERMANN ist leider mit einem älteren Bildnis ungenügend erschienen. Dafür entzücken einige feine Interieurs von SPERL. Die Interieurmalerei in der minutiösen altholländer Art findet ihre Vertreter im Nordosten und im Süden, bei dem Königsberger ALBRECHT und bei REIFFERSCHEID.

Der neuzeitliche farbige Expressionismus ist auch durch einige Beispiele vertreten; HASLER, NOLDE, auch KURT TUCH zählen dazu. Dazu tritt noch eine kleine, gewählte Anzahl von Bronzen: STUCK, GAUL, TUAILLON, HOETGER, und BARLACH, dieser am bemerkenswertesten durch seinen eigenwillig herben Stil; endlich hat der neue Direktor der Kunstgewerbeschule, BOSSELT, nur seine letzten Arbeiten ausgestellt, da er im Sommer sich bereits mit einer umfassenden Sonderausstellung vorgestellt hatte.

P. F. S.

PERSONAL-NACHRICHTEN

BERLIN. An Stelle des verstorbenen Professors Woldemar Friedrich, übernimmt Professor RAFFAEL SCHUSTER-WOLDAN, der kürzlich durch seine Wandgemälde im Reichstag (s. Jahrgang 1910/11, Seite 284 u. f.) die Aufmerksamkeit weitester Kreise auf sich gezogen hat, die Leitung einer Kompositionsklasse an der Berliner Hochschule für bildende Künste.

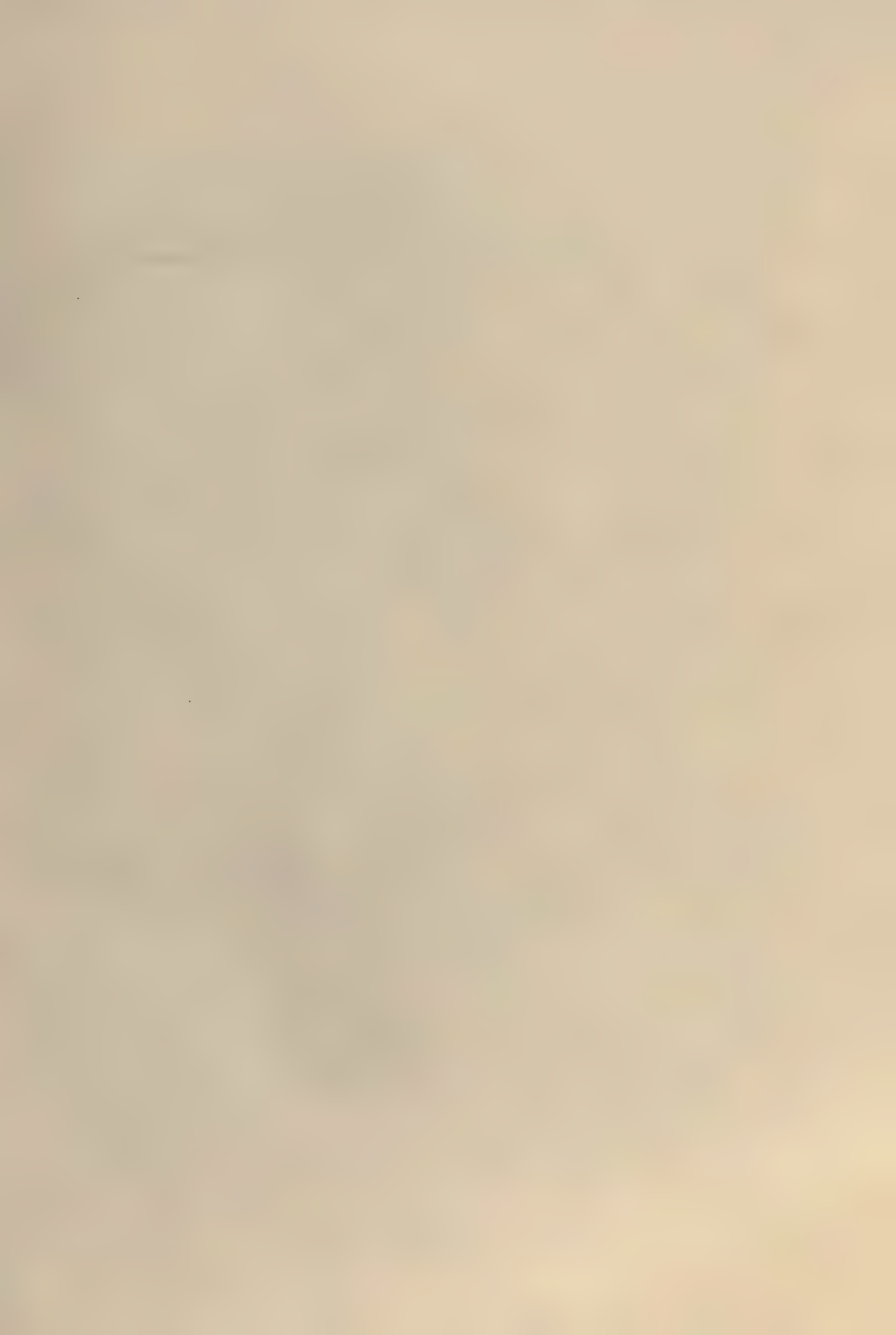
WEIMAR. Professor HANS OLDE wird Weimar demnächst verlassen, um die Leitung der Kunstakademie in Cassel zu übernehmen. Als sein Nachfolger in Weimar, wo Olde, seitdem er die Leitung der Hochschule niederlegte, noch als Lehrer tätig war, wird EGGER-LIENZ genannt.

GESTORBEN: In Düsseldorf im Alter von 66 Jahren der Genre- und Bildnismaler ERNST ANDERS, einer der bekanntesten Künstler aus der alten Düsseldorfer Zeit; in Schmiedeberg i. Schl. am 20. Oktober der Dresdner Maler GEORG MÜLLER-Breslau. Er war ein ebenso tüchtiger Landschafter, wie ein hervorragender Figurenmaler, hat sich auch durch ausgezeichnete, wohlstilisierte Glasgemälde, wie durch treffliche Lithographien hervorgetan. Zu Breslau am 5. September 1856 geboren, erlernte er zunächst die Lithographie, dann wandte er sich unter Adolf Dreßler der Malerei zu. Von Dreßler ging er zu Gussow in Berlin über, bei dem er mit Illinger und Prell zusammentraf. Als selbstständiger Künstler lebte er 1880—81 in Berlin, 1883—85 in München, 1886—87 bereiste er Italien, seit 1892 lebte er in Dresden, wo er sich der Secession, später, als diese aufgehört hatte, den Elbiern anschloß. Sein bedeutendstes Figurenbild, „Christus in der Einsamkeit“, gehört dem Schlesischen Museum der bildenden Künste in Breslau an. Auch die Dresdner Galerie und die Berliner Nationalgalerie besitzen Werke seiner Hand.



J. A. D. INGRES FRANCESCA DA RIMINI UND PAOLO

Redaktionsschluß: 7. November 1911 Ausgabe: 23. November 1911
Herausgeber: F. SCHWARTZ. Für die Redaktion verantwortlich: P. KIRCHGRABER. — Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G. Sämtlich in München, Nymphenburgerstraße 86



KARL STAUFFER SELBSTBILDNIS (ZEICHNUNG)





K. STAUFFER DIE MUTTER DES KÜNSTLERS (RADIERUNG)
Mit Genehmigung der Verlagskunsthandlung Amsler & Ruthardt, Berlin W. 8

KARL STAUFFER-BERN

Von Georg Jacob Wolf

Im Kulturbilde der Schweiz nehmen heute die schönen Künste, ebenso wie im Gesellschaftsleben ihre Vertreter, eine weit bedeutungsvollere Stellung ein, als dies noch vor ein paar Jahrzehnten der Fall war. Damals, als das öffentliche und private Sammlertum der Schweiz noch nicht in der Weise entwickelt war wie in unseren Tagen, war auch die Person des Künstlers den Schweizern noch keineswegs eine verehrungswürdige, sondern eher eine unbegreifliche, oft sogar eine komische Erscheinung. Mancher Lebenskonflikt hat in dieser unerbaulichen Tatsache seine Wurzel, und das Mißverhältnis zwischen Künstlern und Umwelt war ein so augenfälliges, daß es von einsichtsvollen Männern vor der breiten Oeffentlichkeit diskutiert wurde. Gottfried Keller vor allem ergriff das Wort und nach ihm in schöner Ausführlichkeit Walter Siegfried, dessen berühmter Künstlerroman „Tino Moralt“ eigentlich auf der Grundlage eines solchen Konflikts zwischen Künstler und Bürgern beruht. Siegfried sagt: „Wo die Nützlichkeitsfrage als Wertmesser für alle menschliche Tätigkeit obenan steht, kann der Künstler nicht bestehen. Sein Streben hat mit Nützlichkeit nichts zu schaffen und die Art seines Arbeitens mit der geregelten Tagesarbeit der anderen Berufe nichts gemein. Sie ist unkontrollierbar, macht Pausen oder verzehrt wieder förmlich den Hervorbringenden, so daß der Künstler unter stetig Fleißigen sich zeitweilig ausnimmt wie ein Tagedieb ... In unserem republikanischen Staatswesen regiert, was eine große Stärke der Schweiz ausmacht, ein strenger Bürgergeist, der es nicht gerne sieht, daß neben dem Willen des Ganzen der Einzelwille sich zur Geltung bringe. Jeder soll sich der gegebenen Ordnung des Staates und der Sitte als nützliches Glied einordnen, und er wird von seinen Mitbürgern in dem Maße geschätzt, als er an seinem Teil sichtlich zur Erhaltung und Förderung der großen gemeinsamen Sache beiträgt. Wer sich in Gegensatz zu dieser Forderung stellt, wer sich persönlichen Leistungen in dieser Form entzieht, und, für seine Indi-



K. STAUFFER PETER HALM (RADIERUNG)
Mit Genehmigung der Verlagskunsthandlung Amsler & Ruthardt, Berlin W. 8

vidualität Sonderrechte in Anspruch nehmend, diesem vermeintlichen Nur-Ich eigene Wege gönnen will, der wird bald zu fühlen bekommen, daß er beiseite steht als einer, der in der Gemeinde nicht vollwichtig mitzählt. Nun muß aber die Erkenntnis und Ausgestaltung seiner Individualität das A und O jedes zu künstlerischem Schaffen berufenen Menschen sein, und der Genius kann sich der allgemeinen Regel nicht einfügen, weil er sich selbst die Regel ist. So geht er denn in stiller Würdigung der heimischen Verhältnisse, aber auch im klaren Bewußtsein der Berechtigung seiner abweichenden Ansprüche zum Land hinaus und macht sich dort ein Plätzchen warm, wo er vorbereiteten Boden findet ...“

Diese Worte sind mit hauptsächlicher Beziehung auf Adolf Stäbli niedergeschrieben worden, aber mehr noch als auf den großen Meister der Landschaft treffen sie auf den großen Porträtisten der Schweiz, auf den Meister der Radiernadel und des Grabstichels, zu: auf Karl Stauffer-Bern.

Das Schweizerische in Stauffers Natur, untermischt mit einer außerordentlichen Fessellosigkeit im Leben, gibt der menschlichen und schöpferischen Art Stauffers ihr Besonderes. Das künstlerische Schaffen Stauffers trägt in seiner Beharrlichkeit, in seiner zähen Energie einen ausgesprochen schweizerischen Zug, und nehme ich, bedächtig blätternd, die 37 graphischen Arbeiten Stauffers vor, so erscheint mir das



Mit Genehmigung der Verlagskunsthandlung Amsler & Ruthardt, Berlin W. 8

K. STAUFFER
BILDNIS SEINER SCHWESTER SOPHIE
(RADIERUNG)



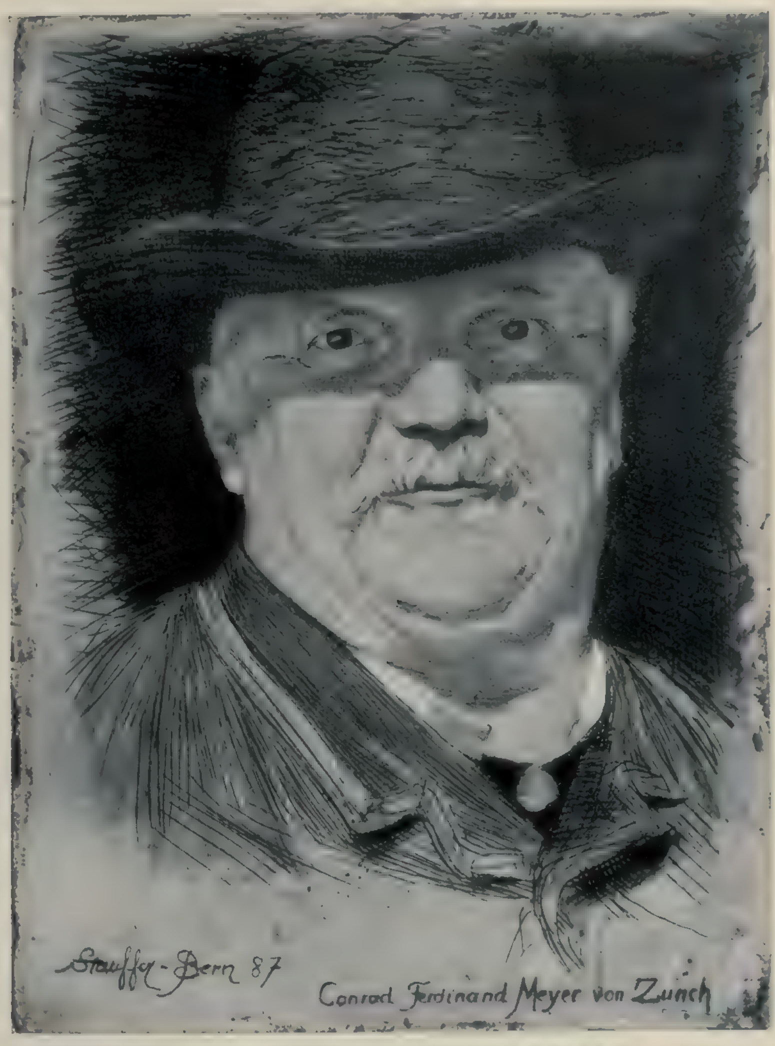
K. STAUFFER LYDIA ESCHER-WELTI (RADIERUNG)
Mit Genehmigung der Verlagskunsthandlung Amsler & Ruthardt, Berlin W. 8

selbst hätten finden müssen. Daß dem aber nicht so war, ja, daß sogar heute noch die Kanäle vom Herzen des schweizerischen Volkes zu Stauffer vielerorts verstopft sind, erkläre ich mir aus der Brüskierung, die für einen ehrenfesten schweizerischen Bürgersmann in Karl Stauffers romantischem und romanhaftem Lebensgang, in seiner kecken Hinwegsetzung über bürgerliche und staatlich sanktionierte Vorurteile enthalten ist. Stauffers Leben war ein Roman; einer, der schrill abbricht, der dich unbefriedigt, mißvergnügt, als Mensch gedemütigt entläßt. Einem jähen Lebensaufstieg — ein prachtvolles Meteor zog über den Berliner Himmel seine Bahn — folgte ein ebenso jäher Abstieg, ein Sturz in Tiefen, die wie lotrechte Felswände abfallen, und aus denen es kein Wiederkehren gibt. Eine Frau, halb leidenschaftlicher Dämon, halb verirrte Kranke, hat Stauffers Leben zerbrochen: 33 Jahre war er alt, als ihn — wollte er es selbst? — der Tod erjagte: es war in Florenz am 24. Januar 1891, und sein Grabstein auf dem protestantischen Friedhof vor der Porta Romana trägt die bedeutungsvolle Inschrift: Hier liegt gebrochen nach schwerem Kampf Karl Stauffer-Bern ...

Stauffers Lebens- und Liebeskampfes ein Denkmal sind seine Briefe und Gedichte, die mit sorglicher, zärtlicher, feinfühliger Freundeshand Otto Brahm gesammelt und in einem Büchlein veröffentlicht hat. Man liest in diesen menschlichen Dokumenten wie in einem Tagebuch, und Tag für Tag scheint der Kreis des Verderbens, der Stauffer einzirkt, enger zu werden, bis der gebrochene Held zuletzt rettungslos in der Schlinge hängt . . .

Ich habe indessen hier nicht Stauffers oft erzählte Biographie, nicht seine menschlichen Erlebnisse darzustellen, sondern seinen künstlerischen Entwicklungsgang und die Art und Bedeutung seines Werkes zu ermessen. Dieser Entwicklungsgang drängt sich (von kindlichen Spielereien abgesehen) auf knapp eineinhalb Jahrzehnte zusammen und hat einen universalen

hier umschlossene Werk echter schweizerisch zu sein als Böcklins poesiehafte Phantastik, als Stäblis brünstiger Naturkultus, als Hodlers forzierte Monumentalität, als Weltis kaustischer Weltanschauungshumor. So denke ich mir, daß dieser Stauffer recht der Mann nach dem Herzen seiner zeitgenössischen Landsleute hätte sein müssen, daß sie in seiner Handwerklichkeit, in der Solidität und Festigkeit seiner Arbeit, in der Gründlichkeit der Ausführung, in der Schlichtheit der Motive und in einer gewissen breiten, saftigen Behaglichkeit, die sich über seine Werke ausdehnt, eigentlich sich



K. STAUFFER CONRAD FERDINAND MEYER (RADIERUNG)
Mit Genehmigung der Verlagskunsthandlung Amsler & Ruthardt, Berlin W. 8

Charakter: von der Zeichnung ausgehend, wurde Stauffer Maler, Radierer und zuletzt Bildhauer, denn in der Plastik schien sich ihm, dem Theoretiker, die Kunst in ihrer reinsten Form, in ihrem Urausdruck zu verkörpern.

* * *

Auch Stauffer kam, wie so viele, auf dem Umweg der Dekorationsmalerei zur Kunst. In München stand er bei dem handfesten Malermeister Wenzel in der Lehre. Dann wurde er Gehilfe des Theatermalers Quaglio. Erst vom Malerboden des Münchner Hoftheaters übersiedelte er nach einigen Intermezzi in die Akademie, wo vorerst Strähuber, dann der ausgezeichnete Raab seine Lehrer im Zeichnen waren. Raab ließ es zwar anfangs an Demütigungen für den „Schweizerkarl", wie man Stauffer damals allenthalben nannte, nicht fehlen, aber als er erst einmal erkannt hatte, was in diesem jungen, übermütigen und hochgemuten, unverbildeten Naturburschen an Bildkraft steckte, zog er ihn näher an sich heran und widmete sich dem bereiten Adepten mit geradezu väterlicher Lehrfreudigkeit. Man geht nicht fehl, wenn man die Grundlagen von Stauffers prachtvoller Zeichenkunst, die Schärfe seines Blicks, die Sicherheit seiner Hand, zurückleitet auf das Raabsche Atelier, aus dem noch mancher andere Treffliche hervorgegangen ist.

Im Herbst 1877, eineinhalb Jahre nachdem er bei Strähuber eingetreten, bezog der zwan-

zigjährige Stauffer die berühmte Malklasse, die Wilhelm Diez, „der alte Diez“, an der Akademie hielt. Hier kam Stauffer in der dunklen, asphaltischen Malweise der Münchner Schule rasch vorwärts, und oft konnte Diez, vor die Staffelei seines Schülers tretend, befriedigt auf gut münchnerisch sagen: „Aha, gelten S', jetzt kommen S' drauf!“ Als Diez kränkelte, übernahm Löfftz dessen Klasse. Aber dieser neue Lehrmeister, auch heute, nach seinem Tode, noch ein vielfach Verkannter, bedeutete für die Schar der Akademiker nur einen Personal-, keinen Prinzipienwechsel. Löfftz war selbst aus der Schule Diezens hervorgegangen, und seine Pietät und sein Takt reichten aus, in eine interimistisch übernommene Schule keinen Neuerergeist zu tragen. Stauffer blieb also umhüllt von der guten, handwerklichen Tradition der Münchner Schule, die aus der Blütezeit der sechziger und siebziger Jahre mehr als die Piloty-Gefolgschaft die Klasse des Wilhelm von Diez auf unsere Zeit herabgeführt hat.

Der akademischen Studien und Zeichnungen, Gemälde und Skizzen Stauffers haben sich da und dort verschiedene erhalten. Sie sprechen noch nicht von starker Eigenart. Der den meisten Akademieschülern eingepflanzte Nachahmungstrieb tut sich auch hier in der Annäherung an die Hand des Lehrmeisters kund. Wesentlicher sind erst zwei Arbeiten aus den letzten Münchner Jahren: ein Studienkopf, der mit der analytischen Finesse eines Denner und doch mit viel breiterer Zügigkeit, die zuweilen an den courbetischen Leibl gemahnt, eine alte Bäuerin zeigt, beachtenswert auch hinsichtlich des Kolorits, das bunte Farben schön und verhalten zu dämpfen weiß, und eine Landschaft, ein Waldinneres, das 1879 entstand und droben im Laubwald von Großhesselohe sein liebenswürdiges Motiv holte: wie hier die reichnüancierte Grünmalerei sozusagen zeichnerisch gebändigt und auf den Gegenstand konzentriert ist, das muß dem feineren Auge bereits als eine Introduktion zu Stauffers späterer konzentrierter Arbeit auf der Kupferplatte er-



K. STAUFFER — GUSTAV FREYTAG IM GARTEN (RADIERUNG)



K. STAUFFER
BILDNIS PETER HALMS (RADIERUNG)

scheinen. Studien und Bilder dieser Art beweisen es dem Kenner, daß Stauffer im besten Zug war. Um so unbegreiflicher ist es, daß man den jungen Künstler von der Heimat aus im Stich ließ: das Stipendium, das dem armen Pfarrerssohn seither das Studium und ein Leben mit bescheidensten Ansprüchen ermöglicht hatte, blieb aus, und die Eltern, wollten sie gleich, konnten den einen Sohn unter vielen Kindern nicht durch Unterstützungen größeren Umfangs in die Lage setzen, die Studien, die er so aussichtsvoll begonnen, zu Ende zu führen.

So sah sich Stauffer, wie so manchmal schon in seinem jungen Leben, dem Nichts gegenüber, eine Situation, die er auch späterhin, selbst nach den fetten Berliner Jahren, noch manchmal zu schmecken bekam.

Ein Freund wurde in dieser Krisis zum Retter: Hermann Katsch aus Berlin. Von der Akademie her mit Stauffer befreundet, von Stauffers bedeutungsvoller Zukunft überzeugt, war er sofort bereit, dem rettungslos im Chaos Schwimmenden seine helfende Hand entgegenzustrecken: und so kam Stauffer auf Katschs Einladung nach Berlin. Es brauchte geraume Zeit, bis er sich in seine neue Umgebung fand. An einen Freund nach München schrieb er: „In immer weitere Ferne rückt das Ideal, immer mehr sehe ich meine eigene Unzulänglichkeit ein, und ich bin nicht so angelegt, mich in Selbsttäuschung über die Erkenntnisse hinwegzusetzen; beinahe möchte ich manchmal die Courage verlieren, denn Ende sehe ich keines und habe so ein dumpfes Gefühl, daß ich das, was ich anstrebe, nie erreiche — ich glaube, es fehlt mir die rechte Weihe zum Künstler…“ Wer feine Ohren hat, der hört aus diesen Worten die Verzweiflung eines Menschen, der viel Talent und gar kein Geld hat, dem es, einem später geschriebenen Brief zufolge, also erging: „Allein in der großen Stadt, ohne Erfahrungen, ohne Empfehlung, ohne Geld, warf man mich überall, wo ich Beschäftigung suchte, hinaus wie einen Bettler, oder gab, was noch schlimmer war, schöne Worte, nur um mich los zu sein und sie später nicht zu halten . . .“ Da kam plötzlich Hilfe von einer Seite, von der sie der am wenigsten erwarten konnte, dem Stauffers moderne künstlerische Richtung, die schon als ein Morgenrot des Secessionismus bezeichnet werden muß, bekannt ist: von Anton von Werner, dem Berliner Akademiedirektor. Als er Stauffers Arbeiten gesehen: ein paar Studienköpfe aus der Diez-Schule, die Großhesseloher Landschaft und verschiedene Zeichnungen, dazu wohl auch die einzige, seither in Berlin entstandene Arbeit, das Totenschädel-Stilleben „Aus ist's“ (jetzt im Berner Museum), stand er nicht an, Stauffer anzubieten, in seinem eigenen Atelier zu arbeiten, sein Spezialschüler zu werden und verschiedene Aufträge (vorwiegend graphisch-kunstgewerblicher Natur), die er selbst wegen Zeitmangel auszuführen außer Stande war, zu übernehmen. Ward ihm damit auch keine nennenswerte künstlerische Förderung zuteil, so doch die erwünschte materielle Konsolidierung, deren jede ernste Arbeit als notwendige Basis bedarf. In welcher Richtung

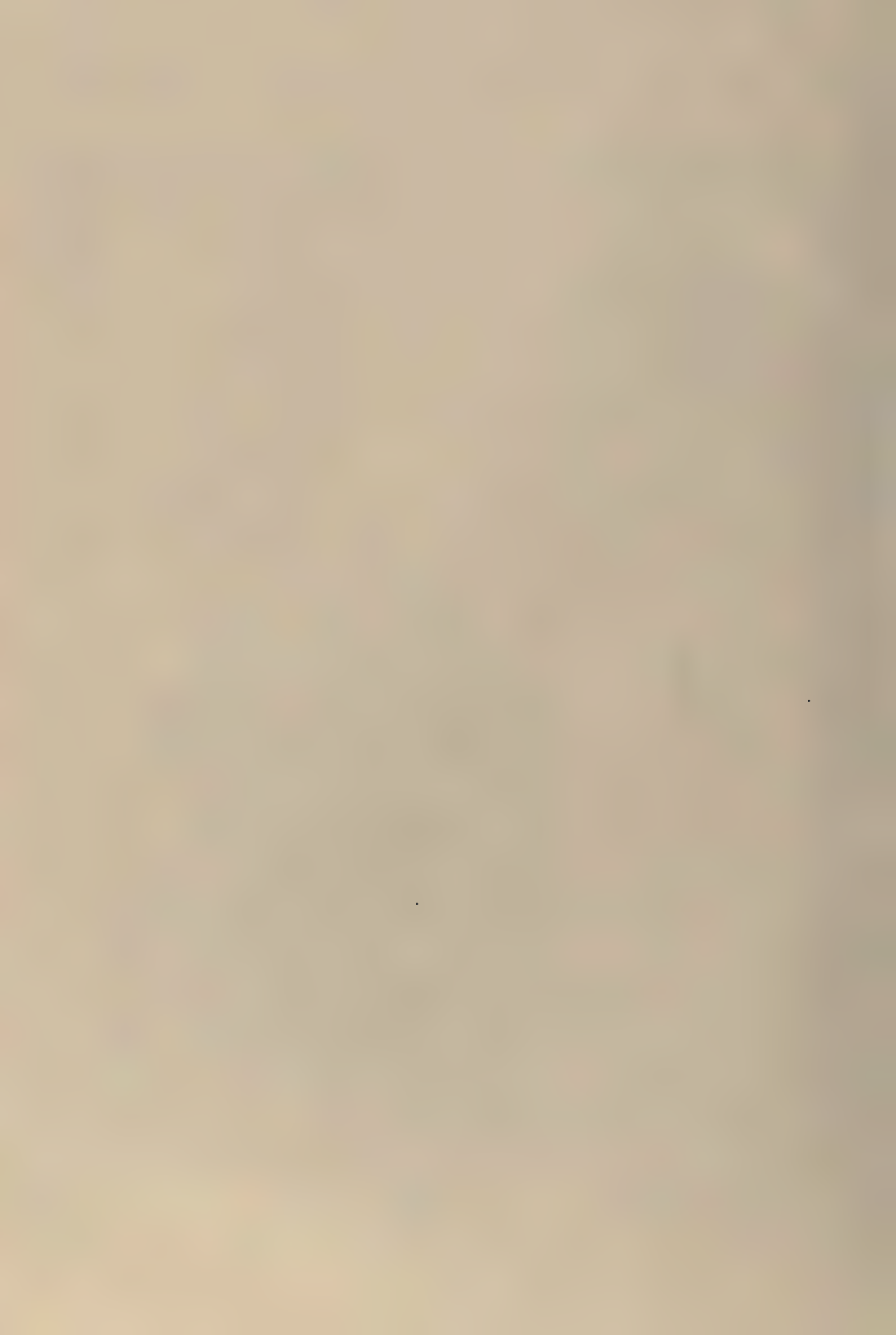


K. STAUFFER — LIEGENDER WEIBLICHER AKT (STICH)

Mit Genehmigung der Verlagskunsthandlung Amsler & Ruthardt, Berlin W. 8



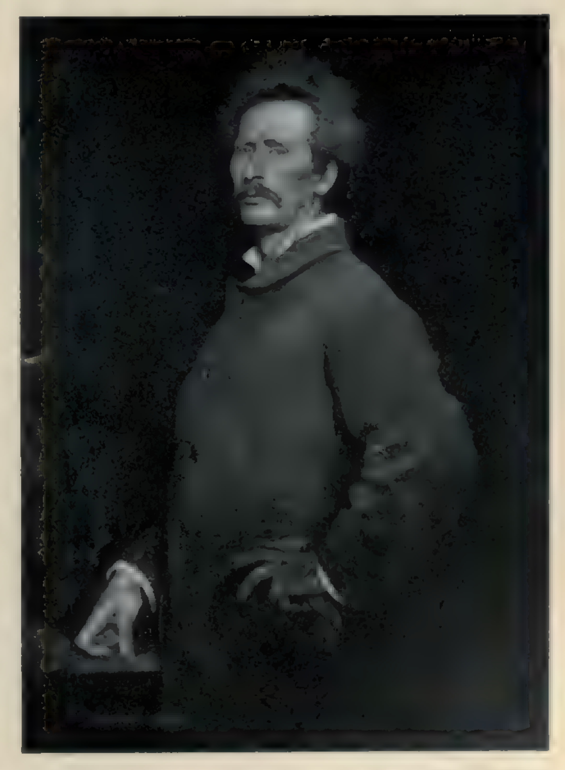
KARL STAUFFER
GOTTFRIED KELLER
(RADIERUNG)



sich seine künstlerische Tätigkeit vorerst zu bewegen habe, hatte Stauffer schon in München erkannt: seine Begabung wies bestimmend auf das Porträtfach. Und da fand er nun überglücklich in Berlin einen Charakterkopf, der ihn sogleich zu malerischer Fixierung reizte: den Bildhauer Max Klein. In diesem klaren, kühnen, ein wenig hochmütigen Angesicht mochte Stauffer sozusagen sich selbst gefunden haben — Charakterzüge, den seinigen ähnlich und darum durch das Instrument seiner Kunst unschwer zu interpretieren. Das Gemälde erscheint uns heute, wenn wir es im Berner Museum sinnend betrachten, nicht mehr so außerordentlich umstürzlerisch wie den Berlinern von 1881. Wir dürfen aber nicht vergessen, daß zwischen dem Damals und dem Heute der große Befreiungskampf der deutschen Kunst gekämpft wurde, daß daher Stauffers Zeitgenossen dieses Gemälde mit ganz anderen Augen ansehen mußten als wir, deren Augen das Neue als das Selbstverständliche hinnehmen, und daß gerade inmitten der süßlich-konventionellen Berliner Porträtmaler-Weis dieser Wurf Stauffers eine ungemein kühne Tat bedeutete. Stauffer selbst sah sein Werk mit der natürlichen Unbefangenheit an, die zugleich ein Beweis der innersten Ueberzeugung, der reinsten Ehrlichkeit ist. „Im Sommer (1881)“, schreibt er, „stellte ich das Porträt eines Freundes, des Bildhauers Max Klein, auf der Berliner Kunstausstellung aus, welches so merkwürdig einschlug in die hiesige süßliche und veraltete Manier, daß ich mich heute noch darüber wundere, wie es möglich war, mit einer so naiv und einfach gedachten Arbeit solchen Staub aufzuwirbeln.“ Gleichviel, mit diesem Bildnis hatte sich Stauffer durchgesetzt. Man drängte sich förmlich in sein Atelier, sich von ihm malen zu lassen. Reinhold Begas empfahl ihn, wo er konnte, und das ist nach der Protektion durch Anton von Werner das andere Sonderbare in Stauffers Entwicklungsgang: wieder ist es ein typischer Vertreter der alten Kunstrichtung, der den mutigen Neuerer überzeugt fördert.

Die Zahl der Porträte, die Stauffer in den Jahren 1881—1886 in Berlin malte, dürfte etliche zwanzig betragen. Das ist nicht sehr viel, wenn man die heutige Durchschnittsleistung eines beliebten Porträtisten bedenkt oder auch nur erwägt wieviel beispielsweise Lenbach in einem Jahr malte. Aber Stauffers geringere Produktivität leuchtet ein, sobald man liest, daß er z. B. für das Porträt des Generalstabsarztes von Lauer mehr als hundert Sitzungen notwendig hatte. Diese sympathische Schwerfälligkeit, diese erwünschte schweizerische Gründlichkeit bewahrte Stauffer vor der Gefahr, der vielleicht mancher andere in ähnlicher Situation erlegen wäre: ein schnellfertiger Modeporträtist zu werden . . .

Die höchste Leistung Stauffers als Porträtist steht am Ende dieses Entwicklungsabschnittes: es ist das im Herbst 1886 gemalte Bildnis des alten Gustav Freytag, ein Staatsauftrag, insoferne Direktor Jordan das Porträt für die Nationalgalerie in Berlin bestellt hatte. Alles, was Stauffer konnte, legte er in dieses Werk, das freilich nur zäh und unter Kämpfen entstand, zu dem zahlreiche Sitzungen des alten Herrn notwendig waren, und manche Skizze und Studie verworfen wurde, ehe der Künstler zur endgültigen Fassung schritt. Freytag selbst hat im Anhang zu Brahms Stauffer-Briefen die Tage in dem thüringischen Siebleben geschildert, da Stauffer die Individualität Freytags zu ergründen und zugleich mit der äußeren Art seiner Gestaltung auf die Bildtafel zu bannen unternahm: man muß dieses Dokument feinsinniger Beobachtung künstlerischer Arbeit andächtig studieren, um nicht minder in die Psyche des Porträtierten



K. STAUFFER — BILDNIS DES BILDHAUERS KLEIN

als des Porträtierenden zu schauen. Als das Bild endlich zu Pfingsten 1887 an die Nationalgalerie abgeliefert wurde, gefiel es Jordan außerordentlich, und das mit Recht: es ist als Malerei nicht nur das repräsentativste, sondern auch das technisch reifste Werk Stauffers, über das hinaus er auf diesem Felde nichts Bedeutungsvolleres mehr schuf.

* * *

Seit dem Jahre 1884 befleißigte sich Stauffer neben seiner malerischen Tätigkeit auch der Radierkunst. Diese neue Welt hatte ihm sein Freund Peter Halm aus Mainz, von der Raabschule her mit ihm bekannt, erschlossen: er, heute der beste Radiertechniker, war sein Lehrer und unermüdlicher Berater, und sein freundschaftlicher und fördernder Anteil an den meisten der siebenunddreißig graphischen Arbeiten Stauffers ist kein geringer.

Stauffers graphisches Werk, in sich geschlossen, vom ersten bis zum letzten Blatt eine aufwärtsdrängende Entwicklung bekundend, in einigen Blättern von prachtvoller Edelreife, in anderen von überschäumender Kraft kündend, gewährleistet Stauffers Unsterblichkeit. Lehrs, einer der feinsten Kenner der gesamten graphischen Produktion alter und neuer Zeit, ein Mann, der nicht im Verdacht allzu jugendlicher Entflammtheit stehen kann, sagt in seiner Einleitung zum Katalog der graphischen Werke Stauffers, daß Blätter von gleicher graphischer Feinheit und technischer Vollendung seit Albrecht Dürer nicht mehr in die Erscheinung getreten seien.

Stauffer versuchte — nach Lehrs — „den im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert durch Nanteuil, Edelinck, Masson, Georg Friedrich Schmidt zu höchster Blüte entfalteten Porträtstich nach einer Periode der Decadence neu zu beleben, und dieser Versuch gelang ihm mit den Mitteln seiner Kunst in so hohem Maße, daß man schon auf Dürer und Lucas van Leyden zurückgreifen muß, um den Maßstab für seine besten Werke zu finden. Das Bildnis der Mutter des Künstlers ist nicht nur von einer bis dahin unerhörten technischen Vollendung und Meisterschaft, sondern auch als Beispiel lebendigster geistiger Auffassung der Persönlichkeit eine glänzende Kraftprobe geblieben, wie sie nur selten und nur im Laufe von Generationen einmal einem Künstler gelingt. Ich wüßte im Kupferstich nichts, was ihm an die Seite zu setzen wäre . . .“

Stauffers Radierungen und Stiche halten die Mitte zwischen Werken plastischer Durchführung, wo das jedes Detail absuchende und aufnehmende Auge regiert, und Werken, geboren aus dem Geiste impressionistischer Anschauung, die vom Blick auf das Ganze, vom temperamentvollen Gesamteindruck getragen wird. Sie „halten die Mitte“, ohne indessen wie andere Mittelgänger laue und flaue Kompromisse zu schließen: vielmehr ist in den besten Radierungen und Stichen Stauffers ein Zug jener Anschauungskraft, jenes Gestaltungswillens und jener Darstellungswucht, die wir an Leibl bewundern. Stauffers getreue Porträtkunst ist ebenso ferne von mechanischer Photographie wie von geistreicher „Verlebendigung“, von jener Anfüllung mit Geist aus eigenem Geist, die beispielsweise Lenbach, „in größeren Quantitäten genossen“, unverdaulich macht.

Bis Stauffer die Technik des Radierens und Stechens sich so erkämpft

K. STAUFFER — BILDNIS GUSTAV FREYTAGS (OLSKIZZE)



K. STAUFFER EVA DOHM (RADIERUNG)
Mit Genehmigung der Kunstverlagshandlung Amsler & Ruthardt, Berlin W. 8

hatte, daß sie tatsächlich ein gefügiges Werkzeug in seiner Hand war, das währte lange Zeit. Manchmal packte den Künstler, nach seiner eigenen Aufzeichnung, „ein unendlicher Kater“, aber es ist wiederum der schweizerische Grundzug seines Wesens, das harte, herbe, ausdauernde Durchhalten, der ihn über Schwierigkeiten siegen ließ. Schon Opus 8, das geistvolle, lebhafte, feingeschnittene Dreiviertelprofil seiner Schwester Sophie, kann als vollendet angesehen werden: der Lehrling ist über Nacht zum Meister geworden. Es folgen nun, neben weniger wichtigen Blättern, an bedeutungsvollen Porträtradierungen: Eva Dohm (zwei Versionen), Peter Halm (von dem ersten graphischen Versuch abgesehen, zwei Versionen: Dreiviertelprofil nach rechts und scharfes, schnittiges Profil nach links), Adolf Menzel, Kaiser Wilhelm I., der Radierer Kühn, die Mutter (die Perle der Staufferschen Radierungen), Conrad Ferdinand Meyer, Gustav Freytag (besonders schön ist das Blatt, das Freytag in seinem Sieblebener Garten promenierend zeigt), Gottfried Keller und — als eine der letzten Arbeiten — Lydia Escher-Welti, die Frau, an der Stauffer zerbrach. Zu den Porträtradierungen und -stichen gesellen sich im Ganzen drei Akte: Der stehende weibliche Akt, das Werk zweier Stunden, ein Torso von prachtvollster Darstellungskraft, ferner der unfertige liegende männliche Akt, der an Holbeins Basler Christus im Grab gemahnt, und — ein köstliches Blatt! — der liegende weibliche Akt. Ergreift der männliche Akt durch seinen heiligen Ernst, so ist dieser weibliche Akt sein neckisches Gegenstück:



K. STAUFFER ADRIAN VON BUBENBERG

Dort Tragödie, hier schelmisches Satyrspiel. Ich kenne wenig ähnlich entzückende Arbeiten des Grabstichels, die zugleich soviel pikanten Reiz und Grazie der Mache mit ebensoviel Reife und Solidität der Technik verbinden. Die köstliche Straffheit der prallen Haut, die jugendliche Frische des kernig-muskulösen Fleischchens, die amüsante Keckheit des Gesichts geben ein außerordentliches Ensemble. Die Wirkung tut hier namentlich die Stichelarbeit, zu deren ausschließlicher Verwendung sich Stauffer zwar nie entschließen konnte, die er aber bei allen seinen späteren Werken in Kombinierung mit Radierung und Aetzung zu ausgiebiger Anwendung brachte. Dem Stichel, dem „magistralen Instrument“, wie er es nennt, weiht Stauffer diese Lobeshymne: „Merkwürdigerweise habe ich den Stichel, vor dem ich einen solchen Heidenrespekt hatte, als ein Material kennen gelernt, wie ich außer dem Pinsel bis dato keines gefunden. Eine herrliche Sache. Mein Prinzip ist in Zukunft bei meinen Köpfen strenge, zweckmäßige Zeichnung der Form, einfache Aetzung mit Salpetersäure, die man wirklich so in der Hand hat, daß sie, wenn man gut mit der Nadel zeichnet, in der gleichen Zeit Stiche bis zur größten Tiefe und andere wie ein Haar ätzt. Ist geätzt, so komme ich mit dem Stichel und schneide die Form in das butterweiche Kupfer. Jetzt begreife ich, wie Dürer so Freude haben konnte am Stechen und der Schongauer, jetzt sehe ich auch, daß Rembrandt den Six am Fenster, den Kassierer und den Hausmeister sehr viel mit dem Stichel bearbeitet hat.“ Nach diesem Programm ist auch der eminent lebendige Kopf der Mutter (entstanden 1886/87) gearbeitet. Bei diesem Blatt, das in dem Berner Porträt der Mutter (1885) seine Vorlage hat, sind die Konturen leicht vorradiert, die ganz dunklen Partien, das schwarze Hütchen, der Ansatz des Kragens und die beiderseitigen Hutbänder, geätzt — alles andere ist Stichelarbeit. Mit dem Berner Gemälde verglichen, ist der Radierung unbedingt der Vorzug zu geben. Freilich führte auch dort der liebevoll charakterisierende Sohn den Pinsel, aber ein Gemälde bleibt doch nie so frei und unberührt von Nebenabsichten wie eine Radierung, die unbedingte Konzentration und Intimisierung zuläßt . . .

Bringen wir Stauffers radiertes Werk in Relation zu dem graphischen Schaffen seiner Zeitgenossen und der nachfolgenden Generation, so muß es uns verwunderlich erscheinen, daß er von der stofflichen Freiheit, die dem Graphiker zusteht, nie Gebrauch machte: das weite Reich der Phantasie, der philosophische Symbolismus in der Kunst, alles Gedankliche, das bei Klinger, Greiner und anderen das graphische Schaffen beherrscht, blieb aus seinem Werke verbannt. Er hielt sich streng an das Reale, obwohl ihm die Gestaltungskraft zu gewagteren Kompositionen nicht fehlen konnte. War es vielleicht Mangel an Phantasie? Bekundete sich wohl in dieser Form das Fehlen eines geregelten Bildungs- und Studienganges? Vielleicht. Glaubhafter aber scheint es mir, daß diese Erscheinung mit Stauffers Hypertrophie des Formgefühls in Zusammenhang zu bringen ist; eben dieses strenge Formgefühl war es ja auch, das Stauffer endlich zur Bildhauerei trieb, denn im Grunde sind alle Formkünstler, seien sie Radierer oder Maler, verkappte Bildhauer. . .

Stauffers Uebergang zur plastischen Tätigkeit kündigt sich in Briefen bereits im Jahre 1886 an, um das Jahr 1888 ist er definitiv vollzogen.



K. STAUFFER
ADORANT

Er konnte nicht erstaunlich sein. Die organische Form war Stauffer von jeher die Hauptsache. Der Kolorismus bedeutete für ihn wenig: auf den konnte er leichten Herzens verzichten, und alle anderen Ausdrucksformen der Kunst hoffte er in der Plastik wiederzufinden. Schon im Herbst 1886, da er noch an der Arbeit zu dem Freytag-Bildnis ist, packt ihn seine heimliche Liebe zur Bildhauerei. „Jetzt habe ich Modellierton und bin für Bildhauerei völlig eingerichtet", schreibt er. „Von nun ab wird abends gebildhauert, soviel als möglich..." Und zu Ende Januar 1887 schreibt er: „Ich stecke bis über die Ohren in der Plastik und habe für nichts anderes Sinn. Talent habe ich soviel als ein anderer, es handelt sich nur darum, es recht und schnell zu lernen." Die entscheidenden Worte aber, an Halm gerichtet und datiert „Rom, den 22. Juni 1888" sind diese:



K. STAUFFER SELBSTBILDNIS (ZEICHNUNG)

„Ich bin kein Maler, das schwante mir schon seit geraumer Zeit, weil mir trotz all meiner guten Absicht und der nötigen Schulung nie ein Vorwurf, ein malerischer, so lebendig sich aufdrängte, daß ich genötigt gewesen wäre, ihn zu verarbeiten. Und die Kunst der Malerei fängt doch erst da an, wo die Studie aufhört. Wer zu einer Stimmung, die er ausdrücken will, Farben notwendig hat, ist Maler, wem die Form Ausdrucksmittel ist, der muß Bildhauer werden, es hilft nichts."

Es ist kein Grund vorhanden, Stauffers endgültigen Uebergang zur Bildhauerei mit seiner Uebersiedlung nach Italien in Zusammenhang zu bringen oder etwa die Bildhauerei als Voraussetzung der Uebersiedlung anzusehen. Dieses Zusammentreffen war ein rein zufälliges. Stauffer war kein Feuerbach, dem für seine Kunst Italien eine unerläßliche Notwendigkeit war: Stauffer floh vor sich selbst nach Italien, Feuerbach kehrte dort zu sich selbst heim. Tatsächlich haben Stauffer die Lebensumstände aus Berlin fortgetrieben, wie Anselm Feuerbach aus Wien eine Kunstnotwendigkeit. In Berlin konnte sich Stauffer auf die Dauer nicht heimisch fühlen, die Uniformiertheit aller Lebensformen, Empfindungen, Redewendungen war ihm unerträglich, dazu war er nervös, und nach dem Süden zog ihn, rief ihn seine Schicksalsdame.

So kam er also am 17. Februar 1888 in Rom an und schritt alsogleich an sein geplantes plastisches Werk, den „Adoranten", eine jugendliche, nackte Gestalt von etwa einem Meter Höhe, an dem er täglich geschlagene neun Stunden lang nach dem Modell arbeitete. Doch ging die Arbeit, deren Technik gelernt sein wollte, nur mühsam vorwärts, und es wurde Ende August, bis Stauffer mit dem „Mannli" zurecht kam. Vom 2. September 1888 — es war Stauffers 31. Geburtstag — existiert eine Photographie: sie zeigt den Künstler vor seinem nunmehr vollendeten Werk. Nur die Arme paßten Stauffer in dieser ersten Fassung noch nicht, daran arbeitete er unerläßlich weiter und schließlich ließ er sie überhaupt weg, so daß der nach dem Gipsmodell ausgeführte Bronzeguß den „Adoranten" ohne Arme zeigt. Eigentlich ist dieses „Mannli", wie Stauffer den „Adoranten" scherzhaft nannte, das einzige vollendete Werk seiner Bildhauertätigkeit. Der „giovinetto colla lancia" ist niemals fertig ge-

worden, ja, man weiß nicht einmal, wo das Modell geblieben ist, die Büste Halms wurde als mißlungen zerschlagen, der „Trinker“ ist über die Zeichnung nicht hinausgediehen, der „Bubenberg“ ist nur als Modell vorhanden für den Berner Wettbewerb, dessen Ergebnis Stauffer gar nicht mehr erleben sollte; ehe man den Spruch (zugunsten einer anderen Arbeit) fällte, ist Karl Stauffer an den Folgen einer zu starken Dosis Chlorals schmerzlos hinübergeschlummert.

Die beiden letzten Jahre Stauffers waren erfüllt mit allen Schrecknissen eines Hintertreppenromans: Flucht, Entführung, Ehebruch, Gefängnis, Irrenhaus, Selbstmordversuch reihen sich zu einer schaurigen Kette. Aus diesem Milieu erblüht Stauffers Lyrik, eine kranke Orchidee — das letzte, das ihm an Schaffenskraft geblieben. Es war alles „entzwei — krack“, wie er selbst sagte. Es war ihm nichts geblieben als die Sehnsucht nach Frieden. Lange spielte er mit dem Gedanken, Franziskanermönch im Kloster zu Quaracchi zu werden. Dann wieder wollte er sein ganzes künftiges Leben auf physische Arbeit stellen, Lastenträger werden oder Arbeiter in einer Majolikafabrik. Der Zuspruch Adolf Hildebrands, der sich ihm in diesen Tagen als wahrer Freund erwies, versagte. Dem Vorschlage Hildebrands: er solle die Gemälde des Hans von Marées ins Graphische übertragen, fühlte sich Stauffer nicht mehr gewachsen. Sein Zusammenbruch war besiegelt, und so war ihm der Tod nichts anderes als die erwünschte Befreiung von der Last eines überflüssig und müde gewordenen Lebens. Stauffer ist, wie man sagt, „am Wege gestorben“. Was er uns zurückließ an Werken und Werten der Kunst, das ist nur ein Torso. Aber dieser Torso verrät durch seine charakteristischen Formen, daß ein Meisterwerk daraus hätte werden können, wenn seinem Schöpfer ein günstigerer Schicksalsstern geleuchtet hätte.



K. STAUFFER IN SEINEM RÖMISCHEN ATELIER
AM ADORANTEN ARBEITEND

HUGO VON TSCHUDI †

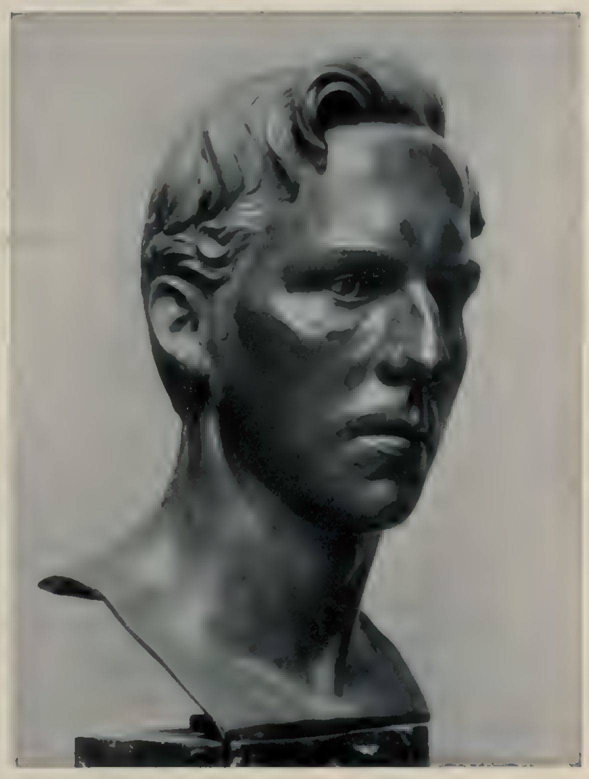
Geboren am 7. Februar 1851 in Jakobshof;
gestorben am 23. November 1911 in Cannstatt

Tschudis unerwarteter, schmerzlicher Tod reißt in das deutsche Kunstleben eine klaffende Lücke. Dieser Gelehrte, Kenner, Sammler, Galerieleiter, Schriftsteller war so innig mit der Entwicklung des modernen Kunstlebens in Deutschland verknüpft, war so sehr Autorität, wohl auch so sehr kämpfende Individualität, daß man ihn sich aus dem buntbewegten Bild des deutschen Kunstbetriebes gar nicht wegdenken kann. Es gab Provinzen der Kunst, beispielsweise die altniederländische Kunst oder die französische Malerei der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, die niemand so erkannt hatte wie er. In vielen Fragen, für deren Beantwortung er letzte Instanz gewesen, werden wir künftig sein Urteil missen, gewisse Verwicklungen, die nur er zu lösen imstande gewesen, werden unentwirrt bleiben. Sein feinsinniges Urteil wird uns fehlen, der glänzende Essayist ist verstummt. Große Ausstellungspläne bleiben unausgeführt, sein monumentales Werk, die Neuorganisation der Münchener Pinakothek, ist erst zur kleineren Hälfte zur Tat gereift, und es erscheint fraglich, ob man einen kongenialen Mann finden wird, es zu vollenden.



Tschudis literarische Tätigkeit, die gleicherweise der alten wie der neuesten Kunst galt, wurde von seiner Arbeit als Galeriedirektor — erst in Berlin, dann in den letzten zweieinhalb Jahren seines Lebens in München — fast in den Schatten gestellt. Er schuf den Typus des modernen Galeriedirektors, den er selbst mit diesen Worten charakterisierte: „Ihn interessiert das Sammlungsmaterial besonders da, wo es durch lebendige Fäden mit der Gegenwart verknüpft ist. Weniger als der stille Hüter einer abgeschlossenen Sammlung kunst- und kulturhistorischer Dokumente, fühlt er sich als der Vermittler ästhetischer Werte, für die unsere Zeit empfänglich geworden. Nicht isolieren will er, sondern verbinden. Galerien von ältestem Adel können unter seiner Hand eine aufregende Aktualität gewinnen. Durch die Gruppierung der Meister, den Rhythmus der Aufhängung mögen die lebendigsten Kräfte zur Geltung gebracht werden. Die Neuerwerbungen werden nicht in einer mechanischen Ausfüllung vorhandener Lücken, sondern in der organischen Entwicklung nach der Richtung moderner Tendenzen bestehen . . .“

In diesem Programm ist der ganze Mann. Solche Worte, die Tschudi mit der Zähigkeit und Unerbittlichkeit eines Condottiere zur Tat werden ließ, kennzeichnen ihn besser, als es ein Mosaik von kleinen und großen Einzelverdiensten vermöchte. Wir stehen erschüttert, denn eine der markantesten und lebendigsten Persönlichkeiten der deutschen Kunst ist von uns genommen worden, mitten aus unvollendeter Lebensarbeit herausgerissen.



EMIL EPPLE SELBSTBILDNIS

DER BILDHAUER EMIL EPPLE

Von Fritz v. Ostini

Die jungen Bildhauer und Maler, die heute ihren Stil auf einen begeisterten Kultus der Schönheit im Sinne der Antike zu gründen wagen, sind bald gezählt — zumal, wenn man bloß mit den Talentvollen rechnet. Unsere neue Generation in der Kunst leidet an einer krankhaften Angst, sie könnte an Individualität einbüßen und der Vorwurf klassizistischer Neigungen dünkt ihr eine unauslöschliche Schmach. Wenn solche „klassizistische Neigungen“ den Umweg über die italienische Renaissance gemacht haben und vielleicht dazu noch ein wenig nach dem Stilkanon eines unserer großen Meister und Lehrer orientiert sind, dann geht's schon eher! Aber nur um alles nicht gleich an die Quelle gehen, die Natur mit der heißen Inbrunst umfangen, die schließlich doch der Antike innerstes Wesen ist, um alles nicht das Ebenmaß und die Formenklarheit und die bis zum letzten gehende Formenreinheit der Alten sich aneignen und anwenden! Die Angst vor diesen Dingen stammt aus der Zeit — im letzten Drittel des neunzehnten Jahrhunderts — da man erkannt hatte, wie sehr unsere Neuklassizisten um Canova und Thorwaldsen herum die Antike mißverstanden hatten, bei denen dann so oft aus Klarheit Leere, aus Reinheit Glätte und aus allem zusammen eine seelenlose Schablone wurde! Da fing man dann an, in der Kultur der Oberfläche, der Handschrift ein Wichtigeres zu sehen, als in der Form selbst und die Materialtechnik höher einzuschätzen, als die grundlegenden Angelegenheiten der Plastik. In neuester Zeit hat man dann, von dem Aufschwung unseres architektonischen Könnens mitgerissen, rein dekorative Fragen in gefährlicher Weise mit den eigentlich bildhauerischen verwechselt und die Bildhauerkunst oft genug nur als Magd der Bau- und Ausstattungskunst angesehen.

Es will schon nicht wenig sagen, wenn ein ideal gesinnter Bildhauer in solcher Zeit ganz unbeirrt von jenen Irrungen und Wirrungen seinen Weg findet und geht. Dem jungen Schwaben Emil Epple darf man es nachrühmen. Mehr noch! Man darf sagen, daß er in

seine, nach des Alltags Begriffen „klassizierende“ Richtung aus innerstem Müssen herausgekommen ist, belehrt durch die Natur selbst, bestärkt durch die Offenbarungen der Antike, die er gründlich verstehen lernte in langen Studienjahren im Süden, wo nicht nur die herrlichsten Marmorschätze aus dem Altertum, sondern auch die schönsten blühendlebendigen Menschenleiber aus der Gegenwart zum Vergleiche bereit stehen. Die Antike durch die Natur und die Natur wiederum durch die Antike verstehen lernen, das wird immer und ewig die beste Schule für den Bildhauer bedeuten. Und diese Schule ist schließlich das Fundament der Kunst eines Adolf Hildebrand so gut wie der eines Rodin. Wer zum Nachahmer geboren ist, wird ein solcher freilich durch den Einfluß der Alten ebenso, wie durch den der Ultramodernsten.

Als Emil Epple zum ersten Male mit zahlreicheren Werken in Deutschland vor einer breiteren Oeffentlichkeit erschien — es war wohl im Jahre 1907 —, hatte er schon sieben Jahre in Italien, hauptsächlich in Rom gearbeitet. Und wie gearbeitet! Mit der ganzen Begeisterung eines echten Talentes! Was er heraus schickte an Akten und Büsten, war von einer ungewöhnlichen Reife und Geklärtheit der Formgebung, von einem Ernst der Arbeit, der fast nicht zur Jugend eines dreißigjährigen Künstlers passen wollte. Dem ersten Blicke mochte manches ein wenig kalt erscheinen, zumal an einigen Reliefs. Denn der junge Plastiker mied mit fast puritanischer Strenge alles, was nicht zur Sache gehörte, alle jene mehr malerischen als plastischen Mittelchen, durch die einer heute Bildhauerarbeit leicht mundgerecht, warm, „persönlich“ macht. Sah man näher zu, dann freilich fand man auch in den Reliefs eine weitgehende Vertiefung in die Form, eine feine und innige Herausarbeitung des Fleisches, und betrachtete man die Büsten und runden Akte, dann fand man ein Können, wie es heute doch nur recht wenige jüngere Bildhauer ihr eigen nennen. Epple hatte die Körperschönheit der italienischen Modelle mit Feuereifer in aufreibender Arbeit studiert, sich immer mehr vertiefend, nie selbstgenügsam. Es war ihm da so gegangen, wie manchem anderen deutschen Künstler in Rom, der formaler Vollkommenheit nachstrebt und dann nach und nach zur Erkenntnis gelangt, daß es hierin nie ein Zuviel, fast nie ein Genug, beinahe immer ein Zuwenig gibt. Man denke an Erscheinungen wie Klinger und Otto Greiner!

Zu dem, was Emil Epple in Rom an Form gelernt hatte, kam Technisches. Er lernte den Stein bearbeiten und für die Bronze modellieren, in beiden Materialien denken, sozusagen. Für ihn ist die Ausführung in Marmor nicht die letzte umständliche Etappe der Arbeit, die man am bequemsten einem Spezialisten überträgt, für ihn ist sie ihr Endzweck, in dem alles Vorhergegangene aufgeht und in dem das Kunstwerk erst seine endgültige Feile, seine letzten Feinheiten erhält. Das einem Routinier zu überlassen, der am Werke selbst kaum ein flüchtiges Interesse hat, ist doch wohl Barbarei und solche, früher recht allgemeine Gefühlsroheit gegen das eigene Werk kommt zum Glücke ja jetzt allmählich wieder ab, wenn auch recht viele noch geneigt sind, die abgußbereite Tonfigur für die eigentlich fertige Arbeit zu halten. Epple überläßt dem Arbeiter nicht einmal das Punktieren, und für ihn bringt den höchsten Schaffensgenuß erst die Ausführung in Stein. Schon bei seinen ersten, in München gezeigten Arbeiten waren Werke von erstaunlicher Innigkeit der Durcharbeitung, wie die nackte Gestalt einer Susanna — die beiden Alten als Masken auf dem Sockel — eine Figur von herrlichen Formen! — ein idealer Orpheus, eine kauernde und trauernde Eva, ohne weitere Vorbereitung direkt aus einem kleinen Stück Marmor herausgehauen — was eine gewaltige Talentprobe bedeutet, nebenbei gesagt! Dabei sahen wir ausgezeichnete Bildnisarbeiten, wie die Büste eines Kindes von stiller und herber Lieblichkeit und den klassisch edlen, schnittigen Bronzekopf einer Römerin (modelliert 1903), der freilich viel schöner und viel reicher an Feinheiten in seiner Modellierung ist, als die Abbildung mit den allzu üppigen Glanzlichtern der Photographie erkennen läßt (Abb. S. 169). Erkennen läßt diese aber, wie sinngemäß der Künstler für die Bronze modellieren gelernt hatte; alles, was das Material für die glatte Fläche, wie für die stoffliche Differenzierung der Haare usw. hergibt, ist da ausgenützt, wie etwa in den Meister-Bronzen aus Herkulanum im Neapler Museum.

Ein Hauptwerk Epples, die auf einer Schildkröte kniende Anadyomene (Abb. S. 167), war in München mehrfach ausgestellt worden, ohne zu rechter Wirkung zu kommen. Sie gehört eben absolut in ein Wasserbecken mit seiner Frische und dem Reiz der Spiegelung und in eine intime Umgebung, wie sie diese endlich auf der Ausstellung in Baden-Baden fand. Da erst gewann der Marmor sein wahres Leben und der ganze Adel dieser keuschen Nacktheit trat hervor. Sie bedeutet nicht die Schablone irgendeines schönen Frauenleibes;



EMIL EPPLE ❧
ANADYOMENE

der Körper der Göttin ist mit stärkster Empfindung individuell belebt — man sehe nur einmal die Rückenpartie an! Das ganze Werk, weitab von allem Akademischen, besitzt in sehr bemerkenswertem Grade den vergeistigten Naturalismus der Antike, soll man dieser Verbindung von Schönheit und Wahrheit einen Namen geben!

In den letzten Jahren hat Emil Epple eine respektable Zahl von Bildnisbüsten und dekorativen Gruppen ausführen müssen, Grabmonumente und anderes. Von seinen Qualitäten als Porträtbildhauer gibt wohl sein Selbstbildnis in Bronze, das hier (S. 165) wiedergegeben wird, einen vollen Begriff, von seinem Können als Plastiker für dekorative Zwecke das mit Prof. Theodor Fischer gearbeitete Grabmal Spitta mit der ruhenden Jünglingsgestalt. Die vornehme Gemessenheit und innere Vornehmheit seiner Kunst haben Epple einen wachsenden Kreis von Bewunderern zugeführt und der in fruchtbarer Stille abseits vom Markttreiben wirkende Künstler gehört zu den, nicht allzuvielen deutschen Bildhauern, die sich über einen Mangel an Aufträgen nicht zu beklagen haben. Zunächst hat er eine Reihe von Marmorhermen — Mozart, Beethoven, Wagner, Schiller, Goethe und Shakespeare für den Neubau des Stuttgarter Hoftheaters zu schaffen. Und während diese Zeilen in Druck gehen, steht in seiner Werkstatt fast fertig das Tonmodell zu einer Schlafenden Diana, die er lebensgroß für das Vestibül einer Villa in Marmor ausführen wird — ein Frauenleib von göttlicher Schönheit der im Schlummer gelösten Glieder, eine Gestalt, die wohl von sich reden machen wird, wenn sie der Meißel des hochbegabten Künstlers aus dem Marmor erweckt hat.

Emil Epple ist der Sproß einer alten schwäbischen Lehrerfamilie, in welcher der Lehrerberuf seit 150 Jahren erblich war. Er hatte zehn Geschwister und wurde zum Pfarrer bestimmt, aber der früh und mächtig auftretende Trieb zum Schönen führte ihn vom Gymnasium auf die Stuttgarter Kunstschule. Ein paar Semester modellierte er bei Professor Donndorf, dann in München bei Ruemann, dem er am meisten zu verdanken glaubt. Um die Jahrhundertwende siedelte er nach Rom über, dessen Natur und Kunstschätze seine eigene Art dann wohl endgültig sich entwickeln halfen. Im Jahre 1908 zog er nach München. Hier schritt er seinen Weg mit immer erfreulicherem Erfolge weiter — nicht eben gefördert von der Kollegenschaft, aber gefestigt genug, um sich durchzusetzen — vor der Welt und vor sich selber.

AUSLÄNDISCHE GEMÄLDE IN DEUTSCHEM BESITZ

Wenn man die Schrift „Ein Protest deutscher Künstler“ von dem Worpsweder Maler Karl Vinnen liest, so kommt man leicht auf den Gedanken, die deutschen Galerien müßten geradezu überschwemmt sein mit modernen ausländischen Gemälden und die deutschen Museumsdirektoren verwendeten unerhört große Summen für den Ankauf fremder Bilder. Ein schlimmer Irrtum ist Vinnen schon früher nachgewiesen worden: er hatte behauptet, für das neugegründete Museum zu Posen sei als erster Ankauf eine Studie von Monet erworben worden und dieser Ankauf habe das ganze damals zur Verfügung stehende Geld verschlungen. In Wirklichkeit sind für das Posener Museum überhaupt keine fremden Bilder gekauft worden, der Monet war ein Geschenk von Kunstfreunden. Jetzt veröffentlicht Hofrat Kötschau in der Museumskunde eine Tabelle, über die Ankäufe moderner Gemälde für deutsche Museen im letzten Jahrzehnt. Nicht berücksichtigt sind die Nationalgalerie in Berlin und die Neue Pinakothek in München, weil ihr festumrissenes Programm sie von Anfang an außerhalb des Streitfalls stellte; ebenso die Dresdner Galerie, deren moderne Abteilung wesentlich aus den Mitteln der Pröll-Heuer-Stiftung vermehrt wird, die nur für Gemälde lebender deutscher Künstler bestimmt ist. Sie hat übrigens seit 1900 neben 91 deutschen, nur 6 ausländische Gemälde erworben, darunter Courbets Meisterwerk „Die Steinklopfer“. Kötschaus Zusammenstellung umfaßt nur die Kunsthalle zu Bremen, das Wallraf-Richartz-Museum zu Köln, das Kaiser Wilhelm-Museum zu Krefeld, das Städtische Museum zu Elberfeld, das Städelsche Kunstinstitut und den Städelschen Museumsverein zu Frankfurt a. M., die Städtische Moderne Galerie zu Frankfurt a. M., das Kestner-Museum zu Hannover, das Städtische Museum der bildenden Künste zu Leipzig, das Kaiser Friedrich-Museum zu Magdeburg, die Kunsthalle zu Mannheim, das Kaiser Friedrich-Museum zu Posen, die Kgl. Gemäldegalerie zu Stuttgart und das Museum Folkwang zu Hagen i. W. Letzte Sammlung scheidet u. E. aus, da ein Privatmann ja doch wohl in Deutschland noch das Recht hat zu kaufen, was ihm beliebt. Die genannten 12 öffentlichen Museen aber haben in dem angegebenen Jahrzehnt 759 deutsche Gemälde für 3262630 M. erworben, darunter befinden sich 291 geschenkte, für die 913818 M aufgewendet wurden. Die Museen zu Posen und zu Hannover haben überhaupt keine ausländischen Bilder gekauft. Die moderne Sammlung der Kunsthalle zu Hamburg hat Lichtwark wesentlich auf moderner und nationaler Grundlage aufgebaut; die ansehnliche Sammlung ausländischer Gemälde beruht fast nur auf Stiftungen. Die verbleibenden 9 öffentlichen Museen haben rund 73 ausländische Gemälde für 672965 M angekauft, und 67 (für 317345 M) gingen ihnen als Geschenke zu. Die angekauften ausländischen betrugen also 13,5% sämtlicher angekauften Gemälde. Für jedes ausländische Gemälde wurden nun allerdings rund 9000 M, für jedes deutsche nur rund 5000 M ausgegeben; das ist aber leicht begreiflich, denn selbstverständlich werden nur besonders bezeichnende und hervorragende ausländische Gemälde angekauft, für die man eben einen höheren Preis anlegen muß. Das Ergebnis dieser Umfrage ist also derartig, daß man den Vinnenschen Protest



EMIL EPPLE KOPF EINER RÖMERIN

in bezug auf die deutschen Museen als gänzlich ungerechtfertigt bezeichnen muß.

HERBSTAUSSTELLUNG DER WIENER SECESSION

Unter den Kollektionen, aus denen die Herbst-Ausstellung der *Secession* zusammengesetzt ist, sind die zweier Krakauer, nationalpolnischer Künstler von besonderem Interesse. Der Bildhauer Waclaw Szymanowski wirbt vor allem durch Modelle verschiedener Größe für ein Nationaldenkmal, das er in der Königsburg des Krakauer Wawel errichtet sehen will. Der Renaissancehof des jetzt wiederherzustellenden Gebäudes soll auf der einen Seite durch einen Laubengang abgeschlossen werden; darauf stellt dann Szymanowski sein Kolossalwerk: 52 m lang entwickelt es in 52 überlebensgroßen Gestalten einen Zug polnischer Herrscher und Künstler und Volkstypen, geführt von einer verschleierten weiblichen Gestalt, dem Fatum. So ziehen, in kurzem Abriß, die Schicksale des polnischen Königreiches vorüber, für den über die Bedeutung der Einzelheiten dieser Porträtfiguren von vornherein Unterrichteten ein Schauspiel bedeutenden Eindrucks, der aber vom Gegenstand, der hier in malerische Charakteristik aufgelöst erscheint, abhängig ist. Ein starkes Können und kolossalisches Wollen erfüllt den Bildhauer, der seine Herkunft von der Malerei nur selten verleugnen kann, in kleineren Stücken, wo die plastische Form als bestimmendes Element über die anderen Rücksichten vorwaltet Szymanowski hat die Genugtuung, daß in Warschau sein Chopin-Denkmal zur Ausführung gelangt. Da sitzt Chopin in bewegter Haltung unter einem Baum mit wehendem Laub, dessen Rauschen ihn inspiriert. Naturalismus und Symbolismus sind hier seltsam künstlerisch verquickt, doch kann man sich der starken Stimmung, die schon in der Silhouette zum Ausdruck kommt, nicht entziehen. Zu den „literarischen“ Malern gehört Jacek Malczewski, aber ihn mit diesem den modernen Forderungen wenig entsprechenden Hinweis abzutun, wäre ein großes Unrecht. Wenn man auch vergebens die Rätsel ratend vor Malczewskis



EMIL EPPLE BRUNNEN-RELIEF

Phantasiestücken steht, sind es doch noch die originellen Kompositionen, die Bewältigung der zeichnerischen und malerischen Aufgaben, die einen in rein künstlerischem Betracht fesseln. Das Improvisatorische der überquellenden Erfindung bezeugen die vielen unvollendeten Bilder, in denen eine persönliche oder nationale Beziehung vorwaltet. Selbst bei den, bald sorgsam, bald furioso hingesetzten Porträts kann Malczewski es sich nicht versagen, etwas hineinzugeheimnissen, wenn er z. B. seine Schwestern malt und ihnen, wie auf den alten Porträtkompositionen die Heiligen-Beschützer stehen, jedesmal zwei Putti oder Panisken zur Seite gibt, denen auf der Hand eine Riesenheuschrecke oder eine Haubenlerche sitzt. Zwei Wiener Landschafter geleiten wieder zur unverkünstelten Natürlichkeit, zur Natur zurück. ANTON NOWAK hat Wälder und Flüsse und Schlösser der engeren Heimat in seiner der Wirklichkeit treugehorsamen Art, der man sich gern anvertraut, abgeschildert; wie er sich auch in einer fremden Umgebung bald künstlerisch einlebt, bezeugen die Bilder aus Trau, dem verträumt an einer Bucht von Dalmatiens Küste dahindämmernden Städtchen. Wohl ausgerüstet geht ERNST ECK seinen Weg, behutsam in sorgfältiger Arbeit, ohne allzu laut Farbe zu bekennen, und so gelingt es ihm, die stille Schönheit von Wiens Umgebung ohne schmeichlerische Betonung in ihrem vertrauten Reiz wiederzugeben. Als ein homo novus tritt WALTER BONDY auf, mit Bildern echt Pariser Prägung. Mögen auch Cézanne und, für die weiblichen Akte, Vallotton dem jungen Künstler maßgebend gewesen sein, von der grimassierenden Nachahmung, der man besonders bezüglich des ersteren so oft begegnet, hält er sich wohlweislich ferne, ja, es bedarf wohl kaum dieses überlegenden Willensaktes, da Bondy über einen eigenen Besitz an Können verfügt, der ihn einmal ganz unabhängig werden lassen wird. Die Ausstellung bringt endlich anhangsweise noch mancherlei für Wien neue Werke der Kleinplastik und der Graphik: eine sehr stattliche Sammlung veranschaulicht die Entwicklungsgeschichte der modernen Medaille und Plakette im Deutschen Reiche, und eine lange Reihe graphischer Blätter führt in internationaler Buntheit, in wahllosem Zickzackweg, vielerlei technisch Fesselndes vor. K.

AUSSTELLUNG DER K. AKADEMIE DER KÜNSTE IN BERLIN

Die *Kgl. Akademie der Künste* ehrt das Andenken von sechs verstorbenen Mitgliedern durch eine große Gedächtnisausstellung, in der zahlreiche Werke von BEGAS, KNAUS, WOLDEMAR FRIEDRICH, HUNDRIESER, MOHN und EILERS vertreten sind. In der Begas-Ausstellung findet sich eine Reihe der wichtigsten Arbeiten des Künstlers in ihren Originalmodellen, darunter die Sarkophage des Kaisers und der Kaiserin Friedrich, Teilstücke vom Nationaldenkmal auf der Schloßfreiheit, viele Büsten, Genregruppen usw. Besonderes Interesse beansprucht der Sarkophag für Dr. Strousberg, ein umfangreiches Bronzewerk, das nicht zur Aufstellung gelangte und bis zu Begas Tode in dessen Atelier verblieb. Entschieden eindrucksvoll ist daran die jugendliche Gestalt des Verstorbenen, dessen Haupt im Schoße einer Frauengestalt ruht, die am Kopfende des Sarkophages sitzt. Sie ist nicht bedeutend in der Wirkung und erscheint ebenso wie die Putten am Fußende eher störend und die stille, vornehme Schönheit des Toten beeinträchtigend. Ueberraschend sind verschiedene Gemälde und Oelskizzen des Künstlers, die ihn als einen feinfühligen Zeichner und geschmackvollen Koloristen in den Bahnen der römischen Epoche eines Böcklin, Lenbach und Feuerbach zeigen. Die anschließende Knaus-Ausstellung enthält eine große Zahl von Gemälden und Zeichnungen, die meist aus Privatbesitz, zum Teil auch aus dem Nachlaß des Künstlers stammen. Es dürfte heute sehr schwer fallen, für Knaus den hervorragenden Platz in der Kunstgeschichte zu behaupten, den man ihm vor 20 Jahren zuwies. Die Mehrzahl seiner Werke wirkt als veraltete Genremalerei, deren naturfremdes



EMIL EPPLE
STATUE EINES JÜNGLINGS

Gebaren man vielleicht erst wieder in geraumer Zeit von historischen Gesichtspunkten aus milder einschätzen wird. Unmittelbare Befriedigung geben uns eigentlich nur die in früheren Jahren entstandenen anspruchslosen Bildnisse und diese oder jene in der glücklicheren Atmosphäre von Paris entstandene farbig geschmackvolle Komposition. Von Emil Hundrieser finden sich einige Plastiken, meist Denkmalsentwürfe; von Woldemar Friedrich dekorative Malereien und allerlei Studien und Skizzen, besonders von den großen Orientreisen. Gustav Eilers ist durch eine Reihe seiner technisch sehr korrekten Stiche vertreten, Paul Mohn durch zahlreiche Illustrationen im Sinne seines Lehrers Ludwig Richters, mit dem er auch durch verwandtschaftliche Beziehungen verbunden war. Recht hübsch sind besonders einige landschaftliche Studien, Blicke in weite Ebenen.

NEUE KUNSTLITERATUR

Menzel, Adolf von. Das Kinder-Album. Faksimile-Ausgabe der 25 Gouachen und Aquarelle in der Kgl. Nationalgalerie zu Berlin. 25 Farbenlichtdrucke in Pergamentmappe. 250 M. Leipzig, Verlag von E. A. Seemann.

„In ihrer erstaunlichen Ausführung wohl das Vollendetste, was auf dem technischen Lieblingsgebiete Menzels geleistet ist“, so nennt Max Jordan in seiner Menzelbiographie die Blätter des Kinder-Albums. Begonnen 1861 für die Kinder seiner mit dem kgl. Musikdirektor Hermann Krigar verheirateten Schwester Emilie, hat Menzel an dem Album Jahre hindurch gearbeitet und die Farbenfeinheit der Blätter immer wieder und wieder gesteigert. 1883 kam das Album in den Besitz der Kgl. Nationalgalerie, die es nun dem Verlag Seemann zur Herausgabe einer Faksimile-Ausgabe, für die in der Tat kein Lob zu hoch ist, zur Verfügung gestellt hat. Die entzückende Schöpfung lebt in dieser Publikation in ihrem ganzen Charme auf. Die Nachbildung der 25 Originale in feinstem Farbenlichtdruck ist schlechthin eine vollendete, und da die Reproduktionen ausserdem genau in der Größe der Originale gehalten sind, können sie wirklich als Faksimilia gelten, die den geschmackvollen Liebhaber in hohem Maße entzücken müssen. Szenen aus Feld und Flur, Wald und Tiergarten, von Wanderung und Reise sind es, die an uns vorüberziehen; da graziöse Chinesinnen, die Goldfasanen füttern, dort auf bunter Blüte ein Falter, hier der Rabe, der von der Meißener Rokoko-Tasse den Silberlöffel stiehlt, dann neugieriges junges Volk, das durch das Hirschengatter guckt, weiße Pfauen, Papageien usw. In keinem Werk hat Menzel die frohe Künstlerlaune so frei walten lassen, wie in diesem. — Die äußere Ausstattung entspricht der inneren. Eine kunstvolle von Walter Tiemann entworfene Mappe, die ganz in Pergament ausgeführt ist, umschließt den Inhalt; von Tiemann ist auch das Titelblatt des Werkes gezeichnet. Es sind von dem kostbaren Werk nur 300 numerierte Exemplare zum Preis von 250 M hergestellt worden.

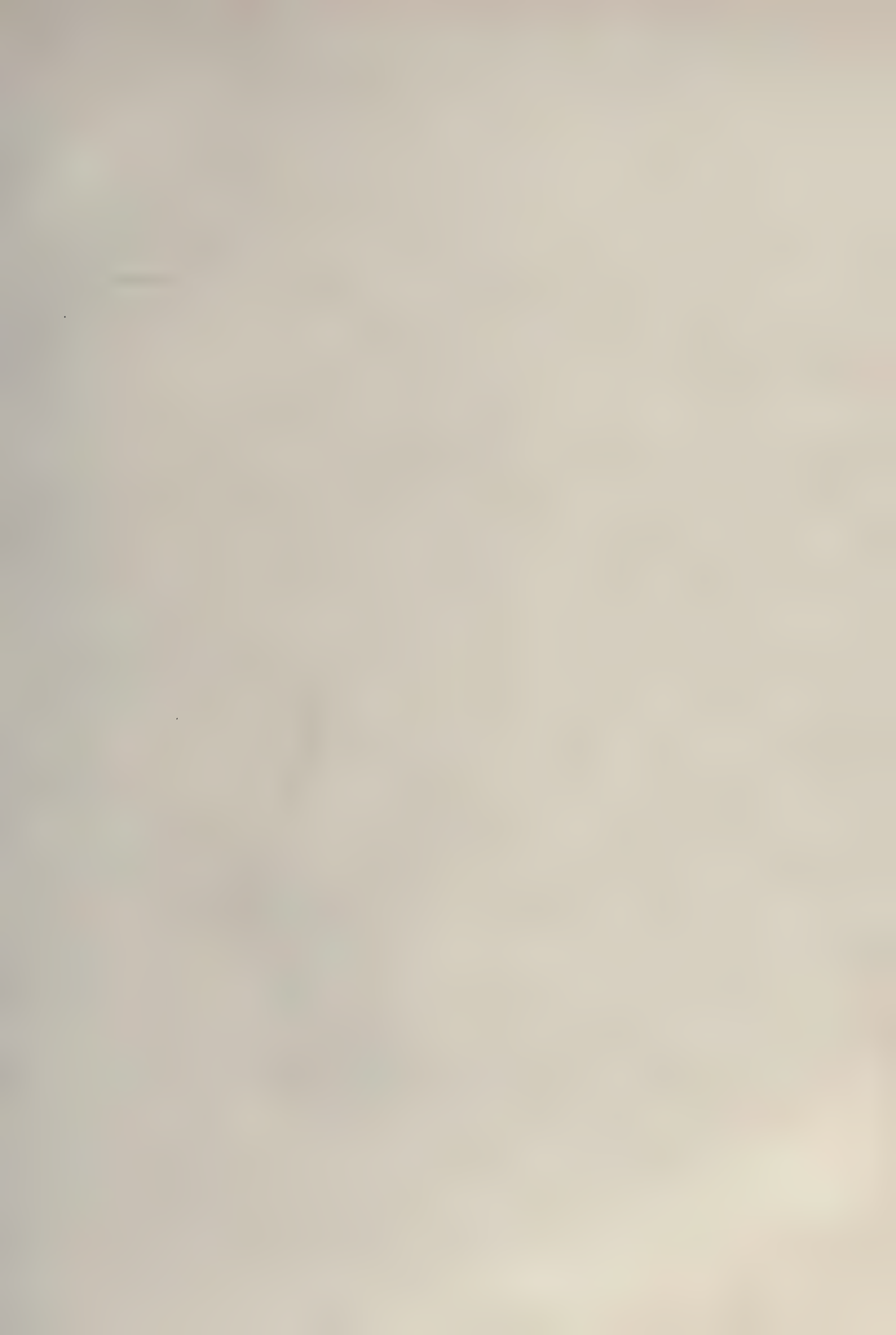


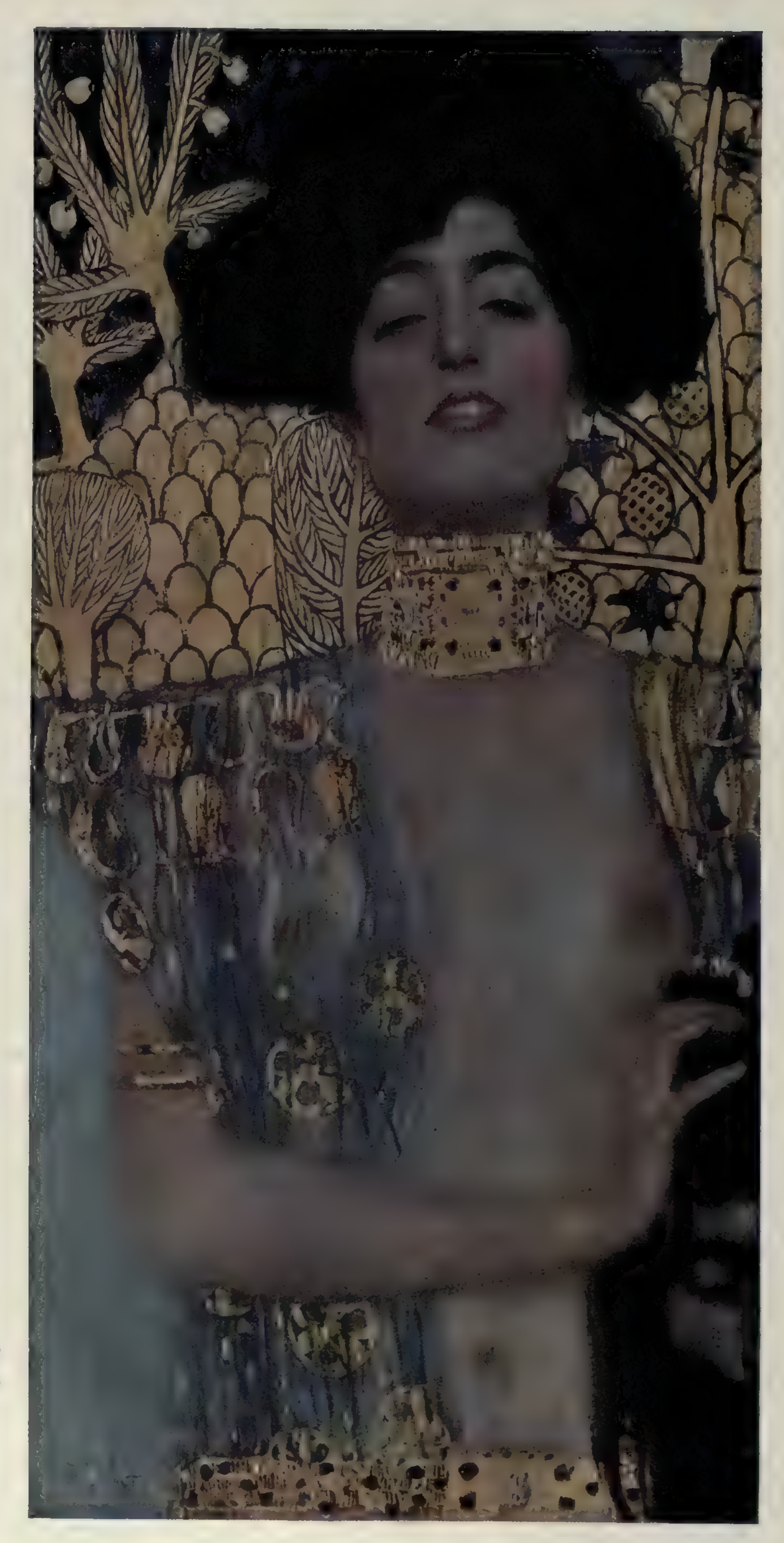
EMIL EPPLE BRONZESTATUETTE

Wörmann, Karl. Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Dritter Band. Mit 328 Textabbildungen und 58 Tafeln in Farbendruck und Tonätzung. M 17.—. Leipzig, Bibliographisches Institut.

Kunstgeschichte und Künstlergeschichte vereinigt dieses Werk; warum und inwieferne, das erläutert uns Wörmann in einer Vorrede, die auf zwei Seiten mehr zur Klärung dieser systematischen Frage der kunsthistorischen Darstellungsweise beiträgt, als der voluminöseste Essay vermag. Große entwicklungsgeschichtliche Gedanken verbinden sich hier mit der differenzierten Analyse einzelner Künstlerpersönlichkeiten, und man muß gestehen, daß das Ganze sich zur schönsten Einheit zusammenschließt. In den beiden vorangegangenen Bänden hat Wörmann mehr eine Geschichte der künstlerischen Ideen und Kunstrichtungen im Zusammenhang mit dem großen Kulturbild gegeben, hier aber, wo es sich um die letzten vier Jahrhunderte handelt, eine Zeit, in der die Individualitäten immer machtvoller in die Erscheinung treten, glaubte Wörmann doch mehr an die Entwicklung der maßgebenden Künstler anknüpfen zu sollen. Das Resultat dieser Erwägungen, dieses Buch, gibt ihm recht: man muß staunen, wie der enorme Komplex der Kunst aller Völker vom 16. Jahrhundert bis auf unsere Tage in dieser Doppelform gemeistert ist! Wobei allerdings bedacht sein will, daß zur Systematik eine ganz außergewöhnliche Sachkenntnis tritt, daß Wörmann ein besonnenes und doch begeisterungsfähiges Urteil in die Wagschale legen konnte, und daß der organisatorische Riesenfleiß des Darstellers gleichermaßen bei den Kapiteln, die der Renaissance und bei jenen, die dem Impressionismus gelten, wach blieb. G. J. W.

Redaktionsschluß: 21. November 1911 Ausgabe: 7. Dezember 1911
Herausgeber: F. Schwartz. Für die Redaktion verantwortlich: P. Kirchgraber. — Druck und Verlag von F. Bruckmann A.-G. Sämtlich in München, Nymphenburgerstraße 86





GUSTAV KLIMT
SALOME



GUSTAV KLIMT
Nach einer Photographie von M. Nähr, Wien

GUSTAV KLIMT

Von Hugo Haberfeld

Das Werk Gustav Klimts zeigt bisher folgende merkwürdige Gegensätzlichkeit: zuweilen schätzt der Maler die wunderbare Macht, lediglich mit den Möglichkeiten der Farbe und des Pinsels ein Weltbild zu formen, so niedrig ein, daß er seiner künstlerischen Natur entsprechender zu handeln vermeint, wenn er seine Schöpfungen auf das Gewicht literarischer Ideen stellt; dann wieder will dem Meister jedes technischen Ausdrucks die Malerei als ein zu geistig vieldeutiges, zu intim beseeltes Mittel erscheinen, so daß er für seine Gebilde zu der primitiveren Wirkung echten Materials, zur kalten Pracht der Dekoration greifen zu müssen glaubt. Diese Gegensätzlichkeit, die umso auffallender ist, weil sie in einer einzigen Persönlichkeit zur Austragung bringt, was sonst in den Kämpfen einer Generation seine Lösung findet, bestimmt Richtung und Gesetz der Klimtschen Entwicklung. Wie aber um diese nebeneinander laufenden oder sich kreuzenden Grundlinien das feine Rankenwerk individueller Züge und solcher des Wiener Bodens spielt, das ergänzt reizvoll das Bild der Klimtschen Erscheinung.

In der Eröffnungs-Ausstellung des von Josef Olbrich gerade vollendeten Secessionshauses — im ersten Jahre des „ver sacrum", das mit dem Hoffnungsrausch eines wahren Kunstfrühlings einsetzte, die nüchterne Welt schrieb damals 1898 — hing Gustav Klimts „Pallas Athene": unter dem altgolden aufleuchtenden Helm schimmerte das bleiche Antlitz mit hellen Augensternen, rostrot fiel das Haar längs des schlanken Halses auf die schuppige Brünne nieder (Abb. S. 182). Das Bild wirkte durchaus neuartig, je nach dem Standpunkt des Beschauers verrucht oder aber anbetungswürdig modern. Heute mutet es eher als ein Ende, denn als Anfang an. Wohl hat es Merkmale seiner Entstehungszeit, verrät manche Verwandtschaft mit damaligen Bildern von Franz v. Stuck und Fernand Khnopff, seine Grundstimmung weist jedoch nach rückwärts, in jene Jahre zurück, da Klimt mit seinem jungverstorbenen Bruder Ernst und mit Franz Matsch Theatervorhänge

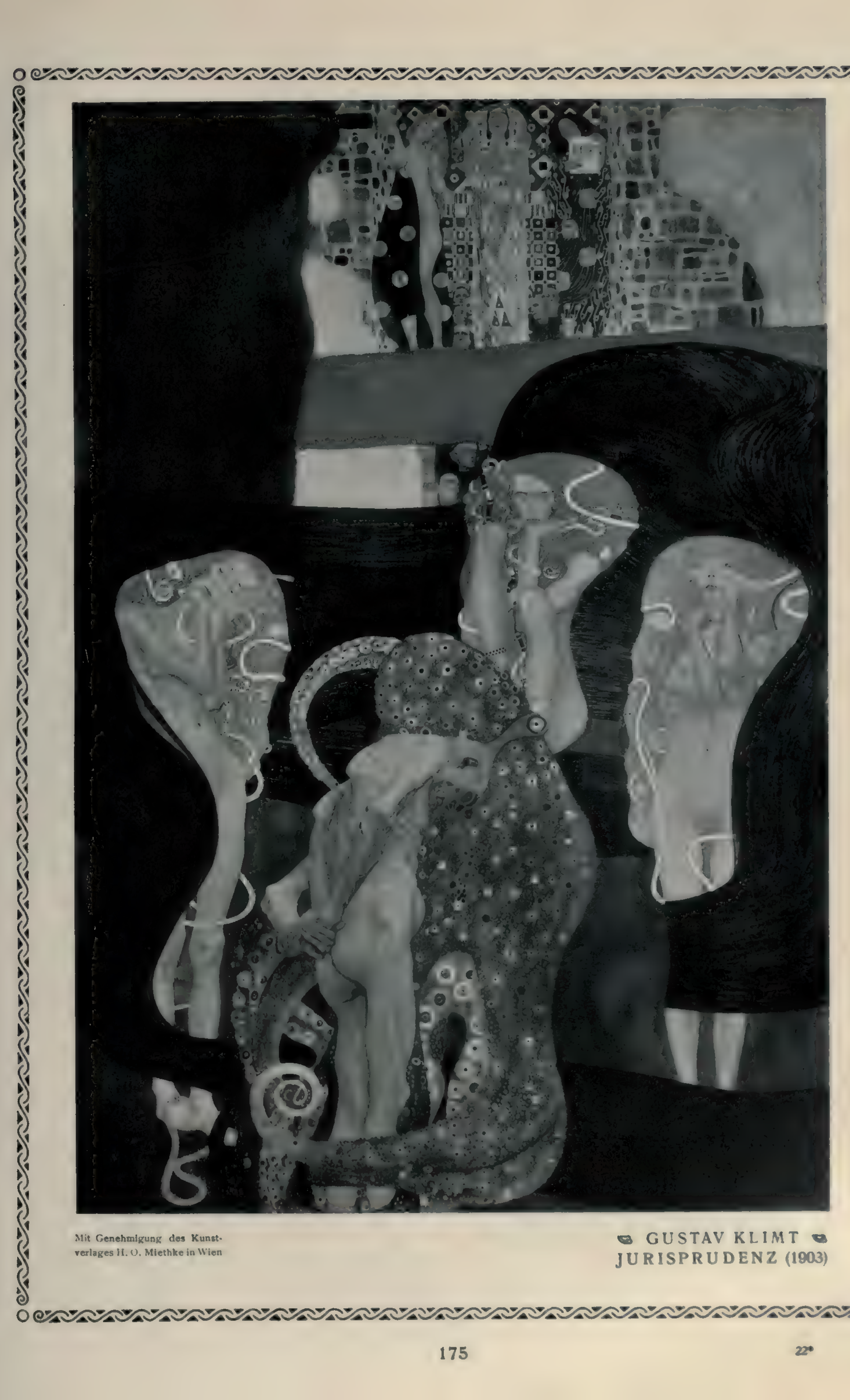
Wir veröffentlichen die Reproduktionen nach Klimtschen Bildern mit Genehmigung des Kunstverlages H. O. Miethke in Wien, der ein groß angelegtes Klimt-Werk herausgibt, von dem bereits zwei Lieferungen vorliegen.

in einigen Städten, sowie Fresken im Wiener Burgtheater und Kunsthistorischen Museum gemalt hat. Diese frühen Arbeiten Gustav Klimts sind liebenswürdige Ausläufer der von Makart determinierten Wiener Historienmalerei und die „Pallas“ ist ihre aparteste, in eine entgötterte Welt verstreute Blüte. Denn was ihren heimlichsten Reiz ausmacht, unterscheidet auch den jungen Klimt von den Historienmalern: niemals wählt er ein Motiv des anekdotischen Geschehens wegen, aber auch nicht als Vorwand für eine Extase der Farbe; ihn fesselt die verführerische Atmosphäre, welche die Vorstellung längst gewesener Zeiten, Menschen und Dinge mit süßer Schwermut umgibt, und er gestaltet sie mit der spielerischen Freude des Aestheten, dem Veranlagung und Studium die alten Formen geläufig machten. Diese Feststellung ist wichtig, weil sie ein Hauptelement des Klimtschen Wesens anzeigt, das Dichterische in ihm, das sich — man denke an die Verkörperungen der italienischen Renaissance in den Bogenzwickeln des Hofmuseums — an der toten Schönheit geschichtlicher Symbole entzündete, um sich zu läutern und später auch Klimts Anschauung des Lebens und der Natur mit anmutigem Feuer zu überglänzen.

In den nächsten Jahren erfolgt ein gewaltiger Aufschwung. Es ist die Zeit, da Klimt für sein organisch sich änderndes Empfinden neuen Ausdruck sucht, einen eigenen Stil schafft, nicht in einsamer Zwiesprache seines künstlerischen Willens mit der Welt der Objekte, sondern allen Einflüssen sich öffnend, allen Strömungen hingegeben. Wie sich sein Verhältnis zur alten Kunst sublimiert, indem er der edlen Vollendung reifer Epochen die archaistische Frühe und die Müdigkeit der Verfallszeiten vorzieht, etwa die Herbheit griechischer Vasenbilder und den starren Glanz byzantinischer Mosaiken, wie er sich ferner von den exotischen Reizen der ostasiatischen Linienkunst bestricken läßt, so wirken unter den Zeitgenossen Minne und Toorop, Beardsley und Khnopff besonders auf

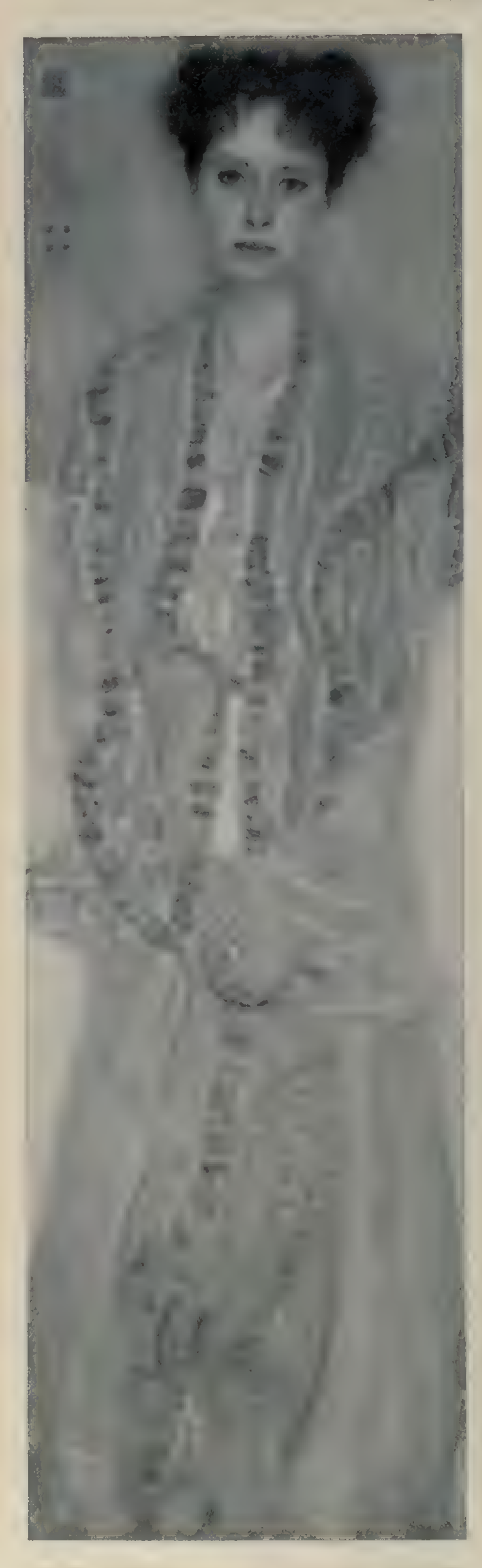


GUSTAV KLIMT — DAMENBILDNIS (1898)



Mit Genehmigung des Kunstverlages H. O. Miethke in Wien

GUSTAV KLIMT
JURISPRUDENZ (1903)



GUSTAV KLIMT DAMENBILDNIS (1902)

ihn ein. Man hat in dieser Empfänglichkeit Klimts für das Hervorstechende fremder Individualitäten den Mangel einer eigenen erblicken wollen, aber nichts wäre falscher. Es scheint, daß der Künstler durch diese Verwandlungen hindurch mußte, um sich selbst zu finden und sieht man zurück, so ist der selbständige Weg in den Bildern dieses Zeitraums, trotz der äußeren Anregungen und stärker als sie, deutlich zu erkennen. Klimts Strich wird lockerer, er differenziert sich und kompliziert sich doch, indem die Farbe nicht einfach aufgetragen und verbunden wird, sondern ihre Wirkungen aus einem die ganze Leinwand überspannenden Netz vielfältigster Strichelchen zieht. In demselben Maße, in dem die impressionistische Flimmertechnik die Formen auflöst und sie wie hinter zartesten Schleiern ahnen läßt, verstärken sich Klimts lineare Tendenzen zu einem Zug ins dekorativ Ornamentale. Beispiele dafür gibt es genug. Der symphonische Charakter der Farbe findet seinen unvergeßlichsten Ausdruck in dem als Supraport für das Musikzimmer im Dumbaschen Palais gemalten „Schubert", der im Kerzenschein spielend am Klavier sitzt, während Altwiener Mädchen ihn singend umgeben, ein Werk, wie ein Schubertsches Lied melodisch. Daß neben der Entwicklung des Malerischen ein auf Klimts unvergleichliche Zeichenkunst aufgebauter linearer Stil sich mählich ausbildet, ist aus der „Nackten Wahrheit" (Abb. S. 183) zu ermessen, dann aus der „Judith" und den „Goldfischen", die zugleich empfinden lassen, wie rätselhaft schillernd dem Künstler die Natur der Frau im Tragischen sowohl als im Schwanke erscheint. Als machtvollste Zusammenfassung aller Bestrebungen dieser Periode stellen sich jedoch die mit der „Jurisprudenz" (Abb. S. 175) für den Festsaal der Wiener Universität bestimmt gewesenen Kompositionen der „Philosophie" und „Medizin" (Abb. S. 177) dar. Unvergessen ist noch der Lärm, den die Bilder bei ihrer Ausstellung hervorriefen, der unberechtigte Protest der Professoren und daß Klimt, verstimmt über das üble Treiben, die Bilder zurückzog; wie es ihm denn, der nichts mehr als die Oeffentlichkeit scheut, in den Streit der Meinungen gezerrt zu werden, stets beschieden war. Beide Schöpfungen, in denen Klimt das Tiefste seiner Weltanschauung mit genialer Kraft der Versinnbildlichung in leuchtendsten Farben aussprach, sind voll von einer ergreifenden Schönheit. Die „Philosophie", eine Symphonie in Grün und Blau, zeigt den um die Pole des



Mit Genehmigung des Kunstverlages H. O. Miethke in Wien

GUSTAV KLIMT
MEDIZIN (1901)

Welträtsels und der Erkenntnis sich freudlos hinziehenden Kreislauf des Menschengeschlechtes, welchem in dem grauenvollen Zwang des Unabänderlichen einzig nur das tränenschwere Glück der Liebe Vergessen gibt. Auf der „Medizin“, einer Symphonie in Rot und Gelb, rollt der in Krankheit und Schmerzen zusammengeballte Menschenknäuel, in dessen Kern der Tod nistet, an Hygiea, der Göttin der Heilkunde vorüber, ein ewiges Sterben und Vergehen, während als Verheissung des Lebens, am starken Arme des Mannes, eine Frau draußen im gespenstischen Zwielicht des Weltalls schwebt. In weiterer Steigerung seiner visionären Gewalt schuf Klimt dann die Fresken des Beethoven-Frieses im linken Seitenschiff des Tempels, den Josef Hoffmann für die Dauer der Ausstellung um den Klingerschen „Beethoven“ errichtet hat. Dargestellt ist die Glückssehnsucht der von Lebensnot und Anfechtungen des Lasters bitter bedrängten Menschheit. Und man hat wohl das Gefühl, als würde auch Beethovens großer Blick nicht ohne Teilnahme auf diesen von seinem Geiste berührten Szenen geruht haben.

GUSTAV KLIMT DIE FREUNDINNEN (1907)

1903 vollendete Klimt das dritte der Universitätsbilder. Nur zwei Jahre liegen zwischen der „Jurisprudenz“ und der „Medizin“, und doch vollzieht sich in diesem Zeitraum die wichtigste Wandlung seines Stils. In ihrem unteren Teile reiht sich diese letzte Fakultätsallegorie — das heikle Thema der „Theologie“ sollte, dem ursprünglichen Plane gemäß, der weniger verdächtige Franz Matsch behandeln — unmittelbar an die beiden vorangegangenen: den schuldig gewordenen Menschen umklammert mit Fangarmen und Saugwarzen ein Polyp, die unaufhörlich wirksame Versuchung und das nach vollbrachter Tat nicht mehr auslassende Schuldbewußtsein verkörpernd, während den Verbrecher Rachegöttinnen umstehen, Personifikationen des noch schlummernden, eben sich regenden, schließlich furchtbar wach gewordenen Gewissens. In seinem oberen Drittel jedoch verliert das Bild seinen realistisch-allegorischen Charakter, ändert seine malerische Haltung, und wie die Figuren und Köpfe symbolisch einen mosaikartig angedeuteten Hintergrund gliedern, das bedeutet eine Wendung ins Monumental-Dekorative, unter dessen Zeichen Klimts Schaffen der letzten Jahre steht.

Diese Entwicklung erfolgt nicht überraschend. Mit der schon erwähnten ornamentalen Tendenz der Klimtschen Linie, die sich anfangs im vielverzweigten Gewirk der Hintergründe, im launischen Spiel der Silhouetten und Arabesken erging, verbindet sich früh der



Mit Genehmigung des Kunstverlages H. O. Miethke in Wien

GUSTAV KLIMT
BUCHENWALD (1903)



GUSTAV KLIMT SEEUFER (1902)

hat Josef Hoffmann dem Kunstfreund Adolphe Stoclet ein Haus gebaut und eingerichtet, das sich würdig neben die repräsentative Wohnungskunst der besten Zeiten stellen darf, als architektonisches Denkmal unserer groß zu nennenden Gegenwart, die solche Künstler und Auftraggeber ermöglicht. In der zwischen Pracht und Anmut rhythmisch wechselnden Flucht der Zimmer befindet sich aus gelbem Marmor ein oblonger Speisesaal, für dessen Längsseiten Klimt einen Fries: eine Tänzerin und ein Liebespaar unter einem Baum auf blumiger Wiese geschaffen hat; dafür verwendete er auf

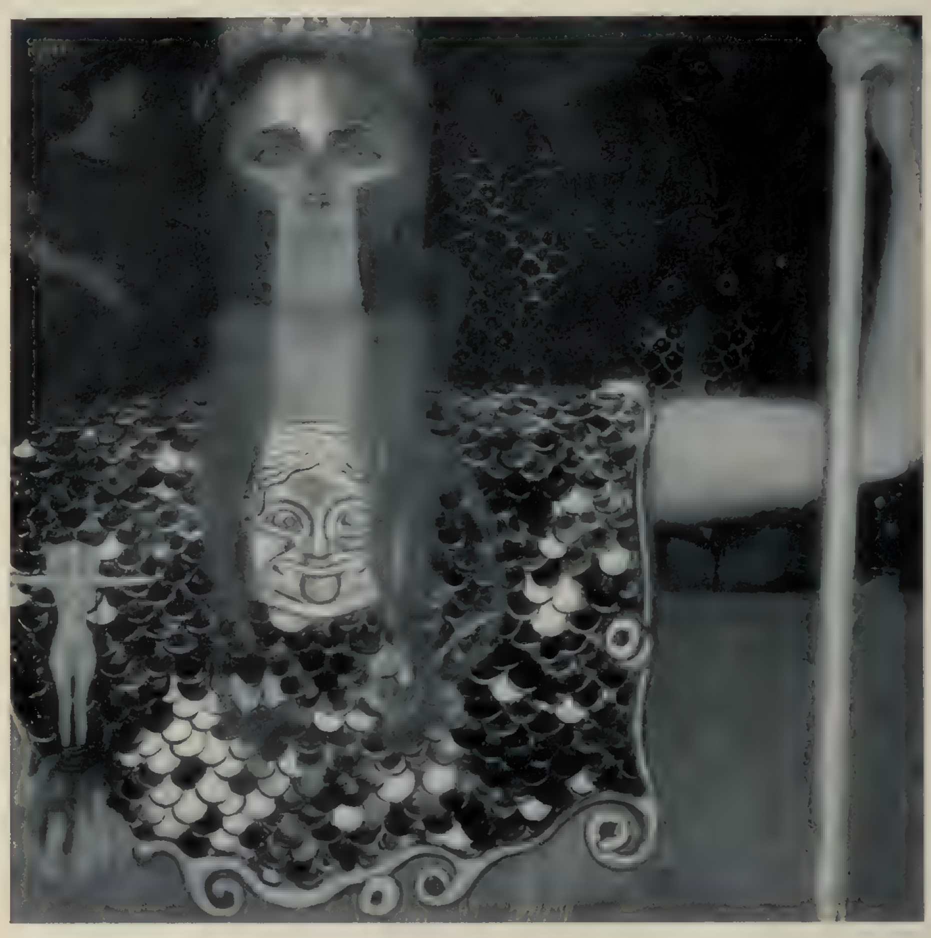
Hang zu liebevoll ausgeführten Details, die, wenn auch von bestimmter Funktion im Gefüge des Ganzen, doch wie um ihrer selbst willen gemalt scheinen; besonders hat es Klimt der geheimnisvolle Zauber kostbarer Steine und Metalle angetan. Diese Nebenzüge überwuchern bald und bringen einen merkwürdigen Zwiespalt in die Bilder, den man als ein Hereintragen einer kunstgewerblichen Note in einen rein malerischen Organismus empfindet. Man vermutete damals einen nicht gerade förderlichen Einfluß der „Wiener Werkstätte" und ihrer Gesinnungen auf den Künstler und mochte sich seiner reizvollsten, vom erlesensten Geschmack zeugenden dekorativen Einfälle nicht ungetrübt erfreuen, weil man durch sie den Verlust ungleich wertvollerer Qualitäten befürchtete. Es war eine Uebergangszeit, da auch der sich Gustav Klimt in Verehrung nahe Wissende vor manchen Bildern versagte. Aber der Weg eines wahrhaft großen Künstlers hat trotz mancher Abschwenkungen die zielsichere Notwendigkeit des Naturgeschehens. In Brüssel

weißem Marmor eingelegte Mosaiken und Majolika, in getriebenem Metall eingefaßte Emailmalerei, schließlich Opale, Korallen und andere Halbedelsteine. Hat man diesen Fries gesehen, die lediglich vom Material diktierten Formen und Verhältnisse, aber auch die vom Material bedingte Steigerung der dekorativen, insbesondere farbigen Wirkung, so versteht man mit einem Schlage, daß es die Behandlung des Oelbildes im Sinne der Materialkunst war, was Klimts Absichten manchmal undurchsichtig machte. Nun läßt sich deutlich verfolgen, wie aus dem Bildraum folgerichtig die Bildfläche wird. Die Landschaften, bisher traumhafte Spiegelungen lyrischen Naturgefühls, zumeist Obstgärten, Buchenwälder, junge Birken, stille Weiher, bekommen eine feste architektonische Gliederung und geben in raffiniert gezogenen Ausschnitten, in einer pointillistischen Technik, deren Farbentupfen Juwelenglanz haben, nicht mehr eine Stimmung, sondern die optische Poesie eines der Natur zwar entnommenen, aber von ihr gänzlich gelösten und unter besondere Form-



Mit Genehmigung des Kunstverlages H. O. Miethke in Wien

GUSTAV KLIMT
DAMENBILDNIS (1908)



GUSTAV KLIMT PALLAS ATHENE (1898)

bedingungen gestellten Motivs. Ebenso verhält es sich mit den Frauenbildnissen. Früher nicht nur Porträts im Sinne vollendeter Aehnlichkeit, sondern durch die Gefühlsintensität Klimts für das sichtbare und verhüllte Wesen der Dargestellten fast schon Typen wienerischer Weiblichkeit, geraten auch sie jetzt unter die Herrschaft der konsequenten Stilumsetzung. Wohl bleibt in der Zeichnung von Kopf und Händen die meisterlichste Formtreue bestehen, der restlichen Figur jedoch und der anderen Hauptelemente des Bildes bemächtigt sich vollends jener ornamentale Zug, der in der vorangegangenen Periode sich am Detail begnügte. An Stelle des rein Malerischen, in dessen vielmaschiger Struktur sich letzte Heimlichkeiten der Seele verfingen, treten von einem einzig dastehenden Geschmack bewußt geordnete koloristische Komplexe, die nicht nur in der Art ihrer musivischen Verbindung, sondern mehr noch darin das Gebiet reiner Malerei verlassen, daß sie in reichstem Maße Gold und Silber verwenden, die außerhalb organischer Valeurbeziehungen zur Farbe stehen. Charakteristisch sind auch die über die Hintergründe, Gewänder und Gegenstände verstreuten Ornamente, jene Kreise, Kurven, Quadrate und parallelen Strichlagen, deren Erfindung sich durchaus im Formenbereich des Steinschnitts bewegt. Am mächtigsten sprechen die neue Anschauung die figürlichen Kompositionen dieser Zeit, etwa „Der Kuß“ in der Wiener Modernen Galerie oder „Die drei Alter“ (Abb. S. 186) aus, weil bei ihnen die letzte Schranke für die dekorativ schaltende Phantasie fiel. Aber vor ihnen bedauert man auch am lebhaftesten, daß es dem Künstler nicht vergönnt war, sie als festlichen Schmuck einer großen Wand in echtem Material auszuführen, in dem er sie visionär gesehen.

Der Stoclet-Fries gab ihm diese Erfüllung,

und man darf fortan, geeignete Aufträge vorausgesetzt, wunderbare Schöpfungen der von Klimt zu neuer Schönheit geweckten Materialdekoration erwarten. Aber der Fries hat auch eine andere rühmliche Bedeutung: er befreite in Klimt den Maler, der sich seiner großen, von ungestillten Lockungen nicht mehr verwirrten Kunst wieder ganz zuwendet. Schon der letzte Aufenthalt am Attersee brachte einige nur auf Farbe gemalte Landschaften, und jetzt plant der Künstler das Porträt jener Dame, die er wie ein Idol in Gold und Silber hieratisch gebildet, sozusagen naturalistisch zu malen. Auch hier stehen wir also wie vor einem glückverheißenden Anfang. Ueberhaupt scheint es, als ob Klimt noch gar nicht dazu gekommen wäre, das Eigentlichste seiner künstlerischen Sendung zu verwirklichen. Im Sommer wird er fünfzig Jahre alt. Ein Bild männlicher Kraft, bestrickend in seiner geistigen Anmut, lebt er recht einsam in unserer Stadt, die ihre genialen Söhne stets an sich gefesselt, aber niemals verstanden hat. Und wer ihn draußen in seinem baumwipfelumwehten Atelier am Werke sah, der weiß, daß dieser Mann, dem wir schon Großes danken, sein Größtes noch zu geben hat.

WIENER HERBSTAUSSTELLUNGEN

(KUNSTLERHAUS—HAGENBUND)

Die Künstlergenossenschaft bringt im Künstlerhaus eine Weihnachtsausstellung, die genau so aussieht wie die vorjährige und manche andere davor; die selben Künstler, fast möchte man sagen, die selben Werke. Neuen,



GUST. KLIMT — WAHRHEIT (1899)

interessanten Menschen begegnet man hier nicht allzuoft. Vom heurigen Nachwuchs erwecken nur die Bildhauer GÖSSNER und VIRGIL RAINER und der ungarische Maler JOSEF MANYAI einige Neugierde, was aus ihnen wohl werden mag. Ein paar kleine Kollektivausstellungen sind Ruhepunkte in der großen Masse und bieten Gelegenheit, verschiedene Künstler von allen Seiten kennen zu lernen. Der Grazer ALFRED ZOFF teilt einen Saal mit OTTO HERSCHEL; jener zeigt in holländischen und venezianischen Landschaftsbildchen feines Verständnis für feuchtigkeitsgetränkte Luftstimmungen, für nette Motive und für bescheidene, koloristische Wirkungen, Herschels Ausstellung aber ist eine wenig erfreuliche Häufung greller und gesuchter Effekte und läßt eine koloristisch nicht unbegabte, aber undisziplinierte, künstlerische Persönlichkeit erkennen. RUDOLF BERNT hat Aquarelle aus Japan ausgestellt, licht- und luftlose Reiseerinnerungen von überwiegend gegenständlichem Interesse.

An einem solchen Durchschnitt gemessen, wächst CARLOS GRETHE zu verwunderlicher Größe empor, denn wenn er auch manchmal Gefahr läuft, brutal zu erscheinen, so steckt doch immer Kraft in ihm, mehr Kraft, als das ganze heutige Künstlerhaus aufbringt. Seine frisch und wuchtig gesehenen Seebilder ermüden leicht; hohe See und wetterharte Schiffer und Transtiefel und geflickte Segel, all das erweckt, in größeren Massen vorgeführt, den Eindruck bloßer naturalistischer Milieuschilderung, aber damit ist Grethe noch nicht abgetan. In einzelnen seiner Bilder ist über die Bravour der Wiedergabe hinaus eine Stimmung stark und glücklich erfaßt, und wer dem Grau dieser Seestücke eine solche Phantastik von grellem Gelb und Blau, von irisierendem Sonnenglanz und flammengeröteten Nebelballen beizumengen vermag, ist immerhin mehr als ein bloßer Chronist der Wasserkante und ihrer Bewohner.

Zwei weitere Sonderausstellungen sind einem Toten und einem Jubilar gewidmet, SIEGMUND L'ALLEMAND und FRANZ ALT. L'Allemand hat zeitlebens zu Repräsentationszwecken zu malen gehabt; seine Aufgabe war es, glorreiche Kapitel aus der



GUSTAV KLIMT DAMENBILDNIS (1907)

Geschichte der österreichischen Heere zu schildern, weniger künstlerische Probleme zu bewältigen. Trotzdem — und trotz des instinktiven Mißtrauens gegen militärische Kunst — kann man ihm hervorragende Eigenschaften nicht bestreiten; er hat die Gabe, die Hauptpersonen und die Komparserie einer militärischen Aktion genau so zu gruppieren, wie sie der unausrottbar in uns lebenden, epischen Vorstellung von einer Schlacht entsprechen; der Feldherrnhügel und die Hurrastimmung, der Adjutant, der heransprengt und der Verwundete, der gelabt wird, es ist alles so, wie es wahrscheinlich nie aussieht und wie wir alle es uns vorstellen. Aber es wirkt nicht hohl und theatralisch, weil es im einzelnen mit jener Treue und Gewissenhaftigkeit gemalt ist, die gerade die Militärmaler in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts wieder in Ehren zu bringen geholfen haben; es ist etwas Altväterisches wie Hoechle, Adam und Krüger, wogegen die Entstehungsdaten der Bilder allerdings etwas gespenstisch anmuten. — Franz Alt hat jetzt, zeichnend und malend, das neunzigste Lebensjahr erreicht; dieses rüstige Methusalemalter ist nicht das einzige, worin er seinem Bruder Rudolf ähnelt. Landschaftliche und architektonische Motive und der Charakter der Staffage, Auffassung und technische Behandlung decken sich fast völlig und doch kann ich mir keinen größeren Unterschied denken als die beiden Brüder. Es ist ein lehrreiches Beispiel, wie wenig Stoff und Technik dem Werte der Persönlichkeit gegenüber bedeuten; denn wo Rudolf das Persönlichste einer Architektur mit unfehlbarer Sicherheit erfaßt, sieht Franz nur die Vedute, wo jenem Bau und Mensch eine Einheit sind, erblickt dieser eine Landschaft, die er mit Staffagefiguren belebt; Franz ist auch bei der größten Bemühung nur ein anständiger Vedutist, der immer am Gegenständlichen kleben bleibt, Rudolf in jedem Pinselstrich in seiner Beschränkung ein Meister. — Übrigens hat die Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens aus Anlaß ihres 50jährigen Bestehens eine Erinnerungsplakette prägen lassen, welche in 750 Exemplaren in Bronze an alle Teilnehmer der Jubiläumsausstellung 1911 sowie an die Mitglieder,



GUSTAV KLIMT
WASSERSCHLANGEN (1907)



GUSTAV KLIMT DIE DREI ALTER (1908)

Gründer, Stifter usw. der Genossenschaft zur Verteilung gelangte. Diese auf Seite 196 reproduzierte Plakette ist das Resultat einer Konkurrenz, die unter den Mitgliedern der Genossenschaft ausgeschrieben war und aus der der Wiener Medailleur ARNOLD HARTIG als Sieger hervorging.

Der Ausstellung der Prager Künstlervereinigung Manes im *Hagenbund* gibt die Persönlichkeit des kürzlich gestorbenen Malers ANTONIN SLAVIČEK am meisten das Gepräge. Sein Streben, einer Landschaft mehr abzugewinnen als persönliche, koloristische Impressionen, bis zu den großen Formen ihres Aufbaus und zu dem Eigentümlichsten ihres Charakters vorzudringen, findet in einem ganzen Kreis böhmischer Maler Widerhall; keiner von ihnen hat noch die Kraft des verlorenen Führers, an den HONSA nur ausnahmsweise und STRETTI ein einziges Mal mit einem höchst überraschenden venezianischen Nachtstück heranreichen. ŠVABINSKY ist außer durch seine eleganten Radierungen durch ein großes farbensattes Bild vertreten, das noch halb unbewußt nach jener Größe stilisierter Formen ringt, die KAREL MYSLBEK, einer der Jüngsten des Bundes, vorderhand vielfach von Daumier und Zuloaga geleitet, gleichfalls anstrebt. Ein Lernender ist auch NECHLEBA, der bei Venezianern und Koloristen in die Schule geht und seinen eigenen Weg noch finden wird. Denn man hat unwillkürlich Vertrauen zu diesen jungen Tschechen, die nicht müde werden, den ganzen Schatz europäischer Kunst für ihre nationale und persönliche Weiterbildung zu verwerten. Das gilt auch von den Bildhauern wie STURSA und MARATKA, die Maillol und Metzner ein gutes Stück folgen, aber sich selbst doch nicht verlieren werden, denn hoffentlich wird auch der noch recht haltlose Maratka die ruhige Sicherheit Stursas erreichen, dessen hier ausgestellte Werke größtenteils von der römischen Ausstellung (siehe die Abbildung seiner „Eva“ Seite 99) her bekannt sind. An der kräftigen und klar bewußten Weiterentwicklung dieser neuen Generation beginnt BILEKS vegetative Kunst, sein instinktives Gestalten dunkler Volksvorstellungen leer und theatralisch zu wirken. Für diejenigen, die Bilek hoch geschätzt haben, mag seine Ueberflüglung durch Jüngere als Verlust erscheinen, für eine Künstlervereinigung aber ist es wohl das beste Zeugnis, daß jedesmal die Jüngsten das meiste Interesse erregen. H. T.

DIE SCHÖNLEBERAUSSTELLUNG IN KARLSRUHE

Aus Anlaß des bevorstehenden 60. Geburtstages des Hauptmeisters der Karlsruher Landschafterschule, Prof. Dr. GUSTAV SCHÖNLEBER, veranstaltete der hiesige Kunstverein zur Ehrung des Meisters eine Ausstellung von Werken desselben, seines Lehrers ADOLF LIER und seiner zahlreichen Schüler. Professor Schönleber, der schon vor drei Jahrzehnten als Nachfolger des bekannten norwegischen Marinemalers Hans Gude an die Karlsruher Akademie berufen wurde, hat im Verein mit seinem Schwager und künstlerischen Gesinnungsgenossen Hermann Baisch eine neue, auf das intensive Studium der intimsten Licht- und Lufterscheinungen basierte und vorwiegend auf die schönheitsvolle Darstellung heimatlicher Motive bedachte Landschaftskunst in der Karlsruher Schule geschaffen. Mit einem hervorragenden Lehrtalent begabt, hat er die langen Jahre seines hiesigen Aufenthaltes hindurch eine große Anzahl von Schülern herangebildet, von denen viele jetzt selbst anerkannte Meister ihres Faches geworden sind und somit den großen Ruf der Karlsruher Landschafterschule weit durch die Lande getragen haben, zur Ehre ihres Lehrers und seiner seelen- und schönheitsvollen, vorwiegend lyrisch zu nennenden, echt schwäbischen Heimatkunst. Die Ausstellung selbst bietet uns über das Schaffen des Meisters — obschon zwar infolge der ihm angeborenen Bescheidenheit und Zurückhaltung nicht viel mehr als ein Dutzend seiner Werke ausgestellt ist — doch einen recht guten Ueberblick, da sowohl treffliche Beispiele seiner frühesten Kunst unter dem Einfluß seines Lehrers Lier, wie namentlich auch gute Proben seines jetzigen unermüdlichen Schaffens uns vorgeführt werden. — Ausgezeichnet ist auch die zweite Abteilung, die der Schüler, die über ein halbes Hundert zum Teil in der Kunstwelt bedeutender Namen umfaßt, von der ersten Karlsruher Zeit an bis zur Gegenwart. Wir begegnen hier trefflichen Werken von seinen frühesten Schülern KALLMORGEN, v. RAVENSTEIN, M. ROMAN, den bekannten Schwarzwaldschilderern HASEMANN und DISCHLER, von BOEHME, ZOFF und ZORN, dann von PETZET, HANS BEATUS WIELANDT, RABENDING, SCHERRES, von ULRICH HÜBNER, R. FRANK, EULER, EITNER, VÖLLMY, HOCH, dem Interieur-Virtuosen JOSEF KÜHN, dem streitbaren Worpsweder VINNEN und den Karlsruher Malern CONZ, KAMPMANN, MATHAEI, LUNTZ, BERGMANN, BIESE und HELLWAG, denen sich von neueren STRICH-CHAPELL, PROBST, OERTEL, REEGER, HAUCK, um nur die bekanntesten unter ihnen anzuführen, ebenbürtig anschließen. Es folgt nun die umfangreiche Kollektion von Werken des Lehrers von G. Schönleber: Adolf Lier, die uns aber doch bei aller Vortrefflichkeit der eleganten Durchführung durch ihren dunklen Atelierton und die allzubewußte Anlehnung an die alten holländischen großen Landschafter etwas altmodisch anmutet und uns deutlich erkennen läßt, wie unermeßlich hier der Abstand von ihr zu der licht- und luftumflossenen, glanz- und schönheitsvollen Kunst seines Schülers ist. Den Beschluß bildet die Vorführung einer Anzahl plastischer Arbeiten des frühverstorbenen Sohnes des Meisters, des Bildhauers Felix Schönleber, des talentvollen Schülers von Lagae-Brüssel, die dem jungen Künstler eine verheißungsvolle Zukunft in Aussicht stellten.



GUSTAV KLIMT DIE SCHWESTERN (1907)



LEONHARD SANDROCK — TEEREN DER FISCHERBOOTE

LEONHARD SANDROCK

VON MAX OSBORN

Wer in den letzten Jahren das Kunstlabyrinth des Berliner Glaspalastes am Lehrter Bahnhof im Schweiße seines Angesichtes durchwanderte, begegnete in dem weitgestreckten Heerlager der Gleichgültigkeiten, Langweiligkeiten, Harmlosigkeiten und Schrecknisse, die hier die überwältigende Majorität bilden und aus deren Gewoge nur wie die Schären der schwedischen Küste Einzelheiten von Qualität und Temperament aufragen, immer wieder einem Maler, der durch seine frische und persönliche Art fesselte und eigentlich gar nicht hierher zugehören schien. Zuerst sah man verwundert hin und entzifferte den Namen: „Leonhard Sandrock". Er klang unbekannt, aber man sagte sich, daß man künftig auf ihn achtgeben wollte. Dann vergaß man ihn wieder bis zum nächsten Jahre, wo abermals diese kräftig gemalten, in Motiv und Vortrag auf Eigenart deutenden, innere Leidenschaft verratenden Bilder auffielen. Wieder sah man hin: — Leonhard Sandrock! Nun erinnerte man sich und merkte sich den Namen, bis man sich daran gewöhnte, auf den ungeheuren Kunstrevuen im Moabiterlande danach zu forschen, ob nicht wieder etwas von diesem Sandrock zu finden sei, das den langen Leidensweg durch die Säle tröstlich erhellen konnte. Und nun kennen wir ihn genau und wissen, daß der Künstler, der hinter dem Namen steckt, eins der stärksten und



LEONHARD SANDROCK LOKOMOTIVE

hoffnungsvollsten Talente der Berliner Malerzunft ist. Seine Persönlichkeit steht in festen Umrissen vor uns. Denn alles was wir von ihm sahen, trug, von weither erkennbar, den Stempel seiner Malerhand zur Schau; er hat seine eigene Welt, die er in unablässigem Ringen sich eroberte und nun beherrscht: die Welt des Meeres und der Häfen, der Werften und Docks, des Wassers und der Schiffe, der Arbeit und der Maschinen. Und er hat seine ganz persönliche Sprache, um auszudrücken, was er dort gesehen und beobachtet. Mit breiten festen Hieben fegt der Pinsel über die Leinwand. Ein mächtiger Farbenverbrauch wird entfaltet, die Tuben müssen ihr öliges Blut literweise verspritzen, millimeterdick sitzt die Schicht auf der Struktur des Grundes. Es ist als wenn die handfesten, derben Motive aus dem Leben der schweren Arbeit und Anstrengung die Technik beeinflußt hätten, als wolle sich der ungeheure wuchtige Ernst dieser modernen Provinz in der lapidaren Energie der Pinselstriche symbolisieren. Es qualmen die Schlote. Plump und drohend ragen die riesigen Rümpfe der Schiffe aus dem schmutzig trüben Hafenwasser. Die Luft ist erfüllt von Rauch und Ruß und Dampf und Feuchtigkeit. Zwischen eisernen Ungetümen, die mit Hebel und Kränen ihre Ladung löschen, zwischen verwitterten Schiffsleibern, an denen Ausbesserer und Anstreicher herumklettern, zwischen schwärzlichen, grün bemoosten Pfählen, an Bollwerken und Anlegebrücken vorbeigleiten Ruderboote und Pinassen. Der Hafenschlepper, von ein paar Kohlenschuten gefolgt, wühlt sich seine Bahn. An den Planken der Frachtdampfer zischen die Dampfstrahlen der arbeitenden Winden auf, während die Kohlen, in schwarze Staubwolken gehüllt, in die daneben liegenden Schuten prasseln. Und bis in die Ferne, soweit das Auge reicht, nichts als Arbeit, Tätigkeit, pulsierendes, brausendes Leben. Oder wir sind in kleinen Hafenstädtchen der niederdeutschen Küste, wo sich hohe alte Speicher mit ihrem braunroten Mauerwerk im stillen Wasser der Fleete spiegeln. Oder wir wandern von den Fahrzeugen der See zu denen des Landes: in das nicht minder von Qualm und Rauch und schwarzem Staub er-

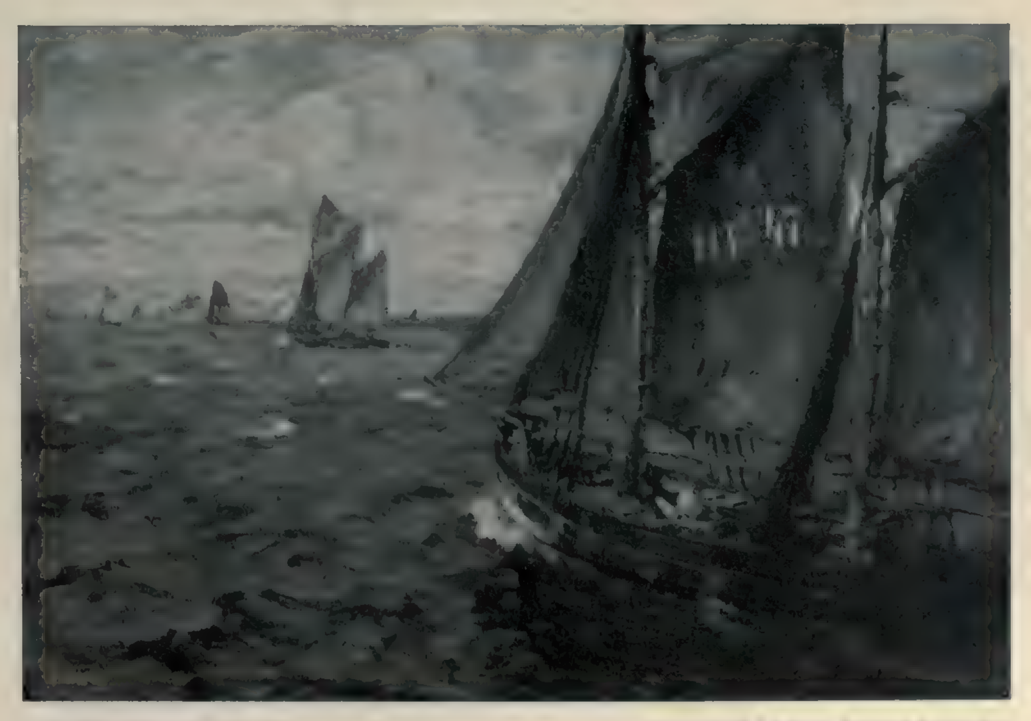
füllte Revier der Eisenbahnen, wo die wuchtigen Kolosse der Lokomotiven wie gezähmte Riesentiere einer modernen Märchenwelt geduldig Heizer und Putzer und Kohlenarbeiter an sich herumklettern lassen. Und alles das wird uns von einem Künstler geschildert, der diese finstere, drohende, dunkle Welt mit angeborener Liebe umfaßt, sich mit der Gewalt ihres Wesens durchdringt, um sie malerisch zu deuten.

Sandrock ist erst auf Umwegen zur Kunst gekommen. Als Sohn eines Pastors und nachmaligen Professors, der den gleichen Vornamen Leonhard trug, am 5. März 1867 zu Neumarkt in Schlesien geboren, trat der Abiturient des Schweidnitzer Gymnasiums 1887 in die preußische Armee ein, um Offizier zu werden. Sieben Jahre trug er den bunten Rock, zuletzt als Oberleutnant des Feldartillerie-Regiments in Verden, als ein schwerer Sturz mit dem Pferde ihn dienstuntauglich machte und zwang, den Abschied zu nehmen. Da brach der alte, seit den Tagen der Kindheit genährte Drang zum Zeichnen und Malen durch, der früher wegen der unsicheren Aussichten des Künstlerberufs gewaltsam zurückgedrängt worden war. Auch während der militärischen Dienstzeit hatte sich das Talent immer wieder zum Wort gemeldet, und durch besonders schön angemalte Krokis, sowie durch lustige Bierzeitungsillustrationen aus dem Soldatenleben war der Künstler-Leutnant unter seinen Kameraden aufgefallen. Als es sich nun darum handelte, einen neuen Lebensweg zu betreten, gab es für Sandrock keinen Zweifel mehr. Er trat 1894 ins Atelier von Hermann Eschke ein, um seine angeborene Begabung in schulmäßige Zucht zu nehmen. Von vornherein zeigte er in den ersten ernsthaft betriebenen malerischen Versuchen, in den Stoffen, die er wählte, wie in der malerischen Behandlung ganz bestimmte persönliche Neigungen, die in direkter Linie zu seinen späteren Arbeiten hinleiteten. Schon als Kind hatte er, bei Ferienreisen an die Ostsee, eine Leidenschaft für das Meer gefaßt, die ihn nie wieder loslassen sollte, und die eigentümliche Schwere des Wesens, die den geborenen Schlesier immer wieder ins niederdeutsche Land trieb, zu dessen Natur und Menschen er sich besonders hingezogen fühlen mochte, führte ihn sofort zu jenem erdigen, tiefen Kolorit, das bis in die jüngste Zeit für ihn charakteristisch blieb. Kein Wunder, daß es bei solchen Neigungen für Sandrock ein Erlebnis werden mußte, als er auf der Internationalen Berliner Kunstausvon 1896 den wundervollen Saal betrat, der die holländischen Bilder enthielt. Hier fand er alles, was er suchte, mit meisterhafter Sicherheit ausgedrückt. Die tonige Malerei und die breite Pinselführung der Israëls, Maris, Breitner und ihrer Gefolgschaft zogen ihn unwiderstehlich an. Zwei Jahre später wollte er die große Kunst, die ihm hier so imponierend entgegentrat, an der Quelle studieren. Er ging nach Holland, und was er in den Museen und Galerien von alter und neuer niederländischer Malerei kennen gelernt, was er in Amsterdam, in Rotterdam, in Vlissingen, in Yimiuden vom Leben und Treiben, von der Landschaft, von den Häfen und Kanälen gesehen hatte, fand seinen Niederschlag in einem ganzen Stoß von Bildern mit holländischen Motiven und nach holländischen Rezepten, die er nach Berlin mitbrachte.

Die einschneidenden Eindrücke, die er dort empfangen hatte, führten Sandrock nun aber von seinem ursprünglichen Sondergebiet: der See, ab und lenkten seine Aufmerksamkeit auf jene Stoffe aus den großen und kleinen Hafenstädten Niederdeutschlands, die seiner Freude an satter und weicher Farbengebung entgegenkamen. Immer tiefer vergrub er sich in diese Welt mit ihrem unendlichen Reichtum an malerischem und gegenständlichem Gehalt, und es ist bezeichnend für Sandrock, daß er auch von einer Reise nach Italien nichts mitbrachte, als eine Anzahl ähnlicher Ausschnitte aus dem Hafen von Genua, wo ihn wiederum der Hafen mit seinen dunklen Schiffskolossen reizte, hinter denen sich die wunderbaren Kulissen der von der Sonne beschienenen Häuserreihen am bergigen Ufer auftürmten.

Allmählich lassen sich in Sandrocks Entwicklung einige kleine Wandlungen beobachten. Vor allem trat aus dem großartigen und wirren Getriebe, das nun seine Domäne geworden war, der arbeitende Mensch stärker in den Vordergrund. Waren etwa die Gestalten der Arbeiter, die auf einem löschenden Dampfer die Kohlenkörbe hinunterkippen, erst nur in winziger Größe aufgetaucht und lediglich als Farbenflecke im Bilde verwertet, so wurden sie nach und nach zur Hauptsache im Bilde, und die gute zeichnerische Schulung, die Sandrock bei Eschke genossen hatte, gab ihm eine ungewöhnliche Sicherheit, diese Figuren mit frappanter Lebendigkeit zu schildern. Das aber ergab eine weitere Verschiebung. Die größeren Menschengestalten, die seine Bilder zu beherrschen anfingen, zwangen ihn doch, die ganze Komposition immer mehr auf eine geringere Zahl von großen Linien zu stellen,

LEONHARD SANDROCK — BLICK AUF DIE UNTERELBE



LEONHARD SANDROCK — FINKENWÄRDER FISCHKUTTER



LEONHARD SANDROCK — DAMPFER IN AUSRÜSTUNG

die wieder ausdrucksvollere malerische Flächen im Gefolge hatten. So gelangte Sandrock zu einer stärkeren Betonung der Lokalfarben, die sich jetzt gegen den früher allmächtigen Ton durchsetzten. Er sah etwa, wie die blaue Bluse eines Arbeiters hell aus dem Bildviereck herausleuchtete und im interessanten Kontrast zu dem Dunkelblau oder Rot oder Grün eines Schiffskörpers stand, oder wie Gestalten in dunklen, groben Kostümen in Gegensatz zu dem rotglühenden Feuerloch einer Lokomotive traten.

* * *

An dieser Station der Entwicklung ist Sandrock gegenwärtig angelangt. Er steht vor uns als ein Künstler von fest umrissener Eigenart, der sich aus reifer Anschauung eine besondere Welt geschaffen hat, und der doch, unaufhörlich an sich arbeitend, von dem lebendigen Strom einer vorwärtstreibenden Entwicklung getragen wird. Was wir ihm bis heute danken, erfüllt uns mit herzlicher Anerkennung. Aber noch wichtiger ist uns die Gewißheit, daß wir noch Vieles und Gutes von ihm zu erwarten haben.

DAS BISMARCK-NATIONALDENKMAL AM RHEIN*)

VON G. HOWE

Der Entscheidungsausschuß für das Bismarckdenkmal auf der Elisenhöhe bei Bingerbrück hat gesprochen. Aus der zweiten, engeren Konkurrenz, zu der die zwanzig bei dem ersten Wettbewerb durch Preise oder Ankauf ihrer Projekte ausgezeichneten Künstler eingeladen waren, ist Professor WILH. KREIS in Düsseldorf als Sieger hervorgegangen.

Nicht freilich bei der Jury! Nachdem diese sich einmal hinsichtlich ihrer prinzipiellen Stellung gebunden, war es eine unbillige und auch wohl kaum ernst gemeinte Anforderung an sie, sich selbst zu desavouieren. Sie konnte, zumal grundlegende Aenderungen oder gar Besserungen in den Lösungsversuchen nicht vorlagen, ihre Entscheidung nicht umstoßen, und so hat sie zum zweiten Mal dem Bestelmeyer-Hahnschen Entwurf, und zwar in seiner ursprünglichen Gestalt, die erste Stelle zuerkannt.

Indem die Jury grundsätzlich jede sich stark in der vertikalen Richtung entwickelnde Lösung verwarf, kam sie den Forderungen der Landschaft entgegen, wenngleich eine mehr idyllische Anlage, wie die von Bestelmeyer und Hahn, eine entsprechende Reduktion der Masse vorausgesetzt, sich in einem Park am Ufer des Rheines wohl besser ausgenommen hätte, wie auf Bergeshöhe. Der Entscheidungsausschuß aber stellte sich, nachdem einmal ein Höhendenkmal, das weithin sicht-

*) s. auch geg. S. 312 und S. 513 des letzten Jahrgangs.

LEONHARD SANDROCK — KOHLENLÖSCHER IN GENUA



LEONHARD SANDROCK — AUF DER HALLIG



BISMARCKDENKMAL-WETTBEWERB. DER ZUR AUSFÜHRUNG BESTIMMTE ENTWURF VON W. KREIS UND H. LEDERER

bar sein müsse, beschlossen sei, gerade auf den entgegengesetzten Standpunkt, nämlich auf den der Betonung der Vertikale. So tief grundsätzlich das hier gegebene Beispiel, die Entscheidung einer Jury, in der eine Reihe der angesehensten deutschen Künstler und Kunstgelehrten saßen, umzustoßen, zu beklagen ist, so konnte bei der prinzipiellen Verschiedenheit des Standpunktes ein anderes Resultat, als es sich jetzt zeigt, doch kaum erwartet werden.

Das Projekt von W. Kreis hatte bereits gelegentlich der Ausstellung in Düsseldorf die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich gelenkt durch die Einfachheit und Klarheit der Anlage sowohl wie durch die heroische Wucht der Silhouette. Wenn es damals ohne Preis aus der engeren Wahl hervorging, so lag der im Protokoll ausdrücklich betonte Grund in den übermäßigen Dimensionen und in der dadurch bedingten Ueberschreitung des Kostenanschlages. Tatsächlich würde die ursprünglich fünfzig Meter hoch gedachte gewaltige Kuppelhalle die freundliche Landschaft erdrückt und die unglückselige Germania auf dem gegenüberliegenden Berghange vollends tot gemacht haben. Die Gediegenheit der architektonischen Arbeit und der große einheitliche Zug bei Kreis ist wohl nie von unparteiisch Urteilenden verkannt worden. So hat sich denn der Künstler bei der zweiten Konkurrenz wohlweislich darauf beschränkt, die Masse um ein Drittel zu verkleinern, ohne sonst etwas an der Komposition des äußeren Aufbaus zu ändern.

BISMARCKDENKMAL-WETTBEWERB. ENTWURF VON KREIS u. LEDERER. INNERES

Der immer noch gewaltige Idealbau in seiner durch acht mächtige Pfeiler gegliederten, geschlossenen Rundform hat nicht nur eine außerordentlich günstige Massenwirkung, sondern fügt sich auch, eben durch seine flache Kuppelkrönung, einwandsfrei in das Landschaftsbild, für dessen Ausdruck er nicht nur mitbestimmend ist, sondern eine Steigerung bedeutet. Der Künstler erreicht diesen Effekt nicht in letzter Linie durch die im zweiten Entwurf wesentlich geänderte Terrasse. Die nach einem kurzen Steilanstieg von dem Felsgrunde aus sich lang dehnende Horizontale der Plattform, welche weiter rückwärts eine im Niveau etwas erhöhte Fortsetzung in den Baumreihen findet, die den Festplatz einschließen,



BISMARCKDENKMAL-WETTBEWERB ENTWURF VON HUGO LEDERER

übt einen ausgleichenden und beruhigenden Einfluß und bringt in die ganze Anlage einen Zug edler und einfacher Größe.

Durch drei Bogeneingänge betritt man das Innere der ernst und feierlich wirkenden Rotunde, bei der freilich, ebenso wie beim Pantheon, der Eindruck einer gewissen Leere sich nicht vermeiden ließ, die aber gerade durch ihre Weiträumigkeit etwas besonders Weihevolles, zu ernster Sammlung Ladendes erhält. Die Gliederung der unteren Wandhälfte erfolgt durch acht Nischen, die abwechselnd geraden Sturz zeigen oder mit halben Kugelgewölben eingedeckt sind. In den gewölbten Nischen befinden sich Sitzbänke; vier Ringstufen umziehen mit vierfacher Unterbrechung das innere Rund. Der obere Teil der Wandung zeigt drei von Gurtgesimsen eingefaßte Mauerstreifen mit energisch ausgebildetem Schriftornament: in dem oberen Streifen die Geschichte der Einigung Deutschlands, in dem mittleren die hauptsächlichsten Daten aus dem Leben Bismarcks, unterbrochen durch einfache dekorative Zierstücke, in dem unteren Mauerbande die knappe und markvolle Schilderung seines Lebens und Wirkens. So soll nach des Künstlers Absicht in steinernen Lettern für alle Zeiten in dieser Halle die Tat Bismarcks eingegraben stehen, unvergänglicher als in Papier und in der Erinnerung der Nachwelt.

Gegenüber dem Haupteingange aber sitzt vor geschlossener Nische, auf mäßig hohem Sockel der Held selbst, eine fünf Meter hohe wuchtige Gestalt, barhäuptig, in ruhiger Haltung, die Rechte auf das Schwert gestützt, in kräftig stilisierender, dabei aber



L. MICHALEK BILDNIS VON K. M. KUZMANY †

die Porträtähnlichkeit stark betonender Formengebung. Als Material ist ein schwarzer harter Stein gedacht; nur der Panzer, der des Helden Brust deckt, soll in leichter Vergoldung strahlen. HUGO LEDERER ist bekanntlich von Kreis für diese wahrhaft monumentale Plastik gewonnen worden, und in eine bessere Hand hätte er die Aufgabe schwerlich legen können. Die fast lebensgroße Skizze, welche Lederer von dem Werk für die Kölner Konkurrenz geliefert hatte, entbehrt wahrlich nicht der starken künstlerischen Wirkung, namentlich dürfte der prächtige Bismarckkopf schon jetzt allgemeiner Anerkennung sicher sein. Lederer sieht aber die eingereichte Arbeit nicht als eine definitive an und behält sich für das Hauptmodell Abweichungen in Haltung und Bewegung vor. Vier Paare von Fackelträgern in Bronze umstehen die Rundung der Halle und geben einen überleitenden Maßstab von der menschlichen Figur zu der Kolossalstatue, bei der es dem Künstler hoffentlich gelingen wird, alles Götzenartige zu vermeiden.

Alles in allem werden wir sagen müssen: es ist ein großes und würdiges Werk. Die Namen Kreis und Lederer gehören zu den klangvollsten unter den deutschen Künstlern. Kreis verdanken wir neben verschiedenen Bismarckwarten u. a. das Burschenschaftsdenkmal in Eisenach, dann eine Reihe großer Profanbauten, den monumentalen Neubau der Augustusbrücke in Dresden usw.; auch aus der Konkurrenz um das Bismarckdenkmal der Provinz Pommern ist er letzthin als Sieger hervorgegangen. Was Lederer anbelangt, so stellt sein Hamburger Bismarckdenkmal zweifellos eine der besten Lösungen, die eine solche Aufgabe je gefunden hat, dar.



A. HARTIG ❧ JUBILÄUMSPLAKETTE DER WIENER KÜNSTLERGENOSSENSCHAFT

PERSONAL-NACHRICHTEN

WIEN — Am 25. November ist in Wien im Alter von 44 Jahren der Kunstschriftsteller KARL M. KUZMANY gestorben; unsere Zeitschrift gedenkt des Verstorbenen mit besonderer Verehrung, war er doch seit 1905 einer ihrer geschätztesten Mitarbeiter, sowohl auf dem Gebiete der freien wie der angewandten Kunst. Nicht nur als Mensch, sondern auch als Kunstschriftsteller hat er sich in Wiener Kreisen größter Achtung erfreut. — Als gebürtiger Wiener bezog er 1889 als Student der Germanistik die Wiener Universität, war aber schon nach drei Jahren durch ein Lungenleiden gezwungen, dieses Studium abzubrechen und nach dem Süden zu gehen. Italien ist ihm zur zweiten Heimat geworden und dort hat er den Kunstschriftsteller-Beruf ergriffen, dem er mit außerordentlichem Pflichteifer bis zu seinem Ende oblag. In verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften sind seine feinen Essays erschienen, und als Krönung seines Lebenswerkes durfte er noch die Herausgabe des von Ludwig Hevesi als Fragment hinterlassenen großen Rudolf Alt-Werkes, welches soeben mit Unterstützung des Oesterreichischen Kultusministeriums erschienen ist, besorgen.

DÜSSELDORF — Es werden jetzt die Preisträger der großen goldenen Medaille für Kunst, die aus Anlaß der diesjährigen Großen Düsseldorfer Kunstausstellung verliehen worden sind, bekannt gegeben. Es sind dies die Maler KARL HUCK in Wien, Professor FRITZ ERLER in München und Professor LOUIS FELDMANN in Düsseldorf und die Bildhauer Professor AUGUST GAUL in Berlin und Professor CIPRI ADOLF BERMANN in München.

GESTORBEN: in Frankfurt a. Main am 14. November der Historienmaler Professor OTTO DONNER VON RICHTER im 84. Lebensjahr. — In Dresden im 45. Lebensjahr WALTER SINTENIS, einer der hervorragendsten Dresdener Bildhauer, der auf dem Gebiete der Denkmalskunst wie auch der Kleinplastik tätig war; wir haben verschiedene seiner Werke reproduziert (s. Jahrg. 1903/4, S. 522, und 1910/11, S. 142). — In Berlin am 26. November im Alter von 87 Jahren der bekannte Schriftsteller und Kunstreferent der Vosschen Zeitung LUDWIG PIETSCH; er war ursprünglich Maler und Zeichner, malte Bildnisse und schuf zahlreiche Illustrationen zu Goethe, Storm, Reuter usw.; erst kürzlich konnten wir seiner Zeichenkunst gelegentlich der Ausstellung in Gurlitts Kunsthandlung in Berlin rühmend gedenken.

Redaktionsschluß: 9. Dezember 1911 Ausgabe: 28. Dezember 1911
Herausgeber: F. SCHWARTZ. Für die Redaktion verantwortlich: P. KIRCHGRABER. — Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A.-G. Sämtlich in München, Nymphenburgerstraße 86





HERMEN ANGLADA — SPANISCHES LANDVOLK AUS VALENCIA



H. ANGLADA — DIE VERLIEBTEN VON JACA

HERMEN ANGLADA Y CAMARASA

Von Vittorio Pica

Hermen Anglada y Camarasa, der ausgezeichnete hypersensible Meister der Palette, ist zusammen mit Ignacio Zuloaga und Joaquin Sorolla y Bastida, deren natürliche Veranlagungen und ästhetische Absichten freilich ganz andere sind als die seinen, der Träger des neu sich entfaltenden glänzenden Kunstlebens im modernen Spanien. Einst holte er sich die Vorwürfe für seine Bilder fast ausschließlich aus dem mondänen Paris: da gefiel er sich bald in einer leisen Karikatur, die an Toulouse-Lautrec gemahnte, bald in der ritterlichen Verehrung prächtiger weiblicher Gestalten, die er in leuchtenden Farben vor den Hintergrund eines Gartens in der Art Watteaus oder Monticellis setzte. Heute bevorzugt er bewegte Darstellungen, die in ihrer Verlebendigung bis an die Grenze des Möglichen gehen: festlich geschmückte Bauern auf reich geputzten Pferden, ein Häufchen leidenschaftlicher Musikanten bei einer Serenade, Zigeunerinnen, die sich in wildem Tanz berauschen. Dem Kenner komplizierter chromatischer Akkorde gewähren diese Gemälde, die so weich in der Farbgebung und bis zum Aeußersten getrieben in der Ausführung sind, einen ebenso subtilen als intensiven Genuß.

* * *



Anglada war gerade in der Kunstwelt ein wenig bekannt geworden, als er im Jahre 1903 zwei Bilder zur venezianischen Ausstellung sandte. Das eine stellte eine Gesellschaft von jungen Stutzern und dekolletierten Frauen mit großen Federhüten dar: sie sitzen im Café-Konzert und venezianische Lampions leuchten über ihnen. Das andere hatte drei Zigeunerinnen zum Vorwurf, in prunkende, farbige Gewänder gekleidet, in stürmischem Fandango die Kastagnetten schwingend und die geschmeidigen Körper lasziv verdrehend ... Nur wenige beachteten diese Gemälde, kaum ein paar erkannten ihren wahren Wert, der in der außerordentlich lebhaften Wirklichkeitsabschilderung und der erlesenen Farbenmusik beruhte. Als dagegen der kühne Meister von Barcelona zur nächstfolgenden Ausstellung in Venedig eine Serie von zehn Werken sandte, vermochte er sich sofort die Beachtung des italienischen Publikums zu verschaffen, obschon dieses Interesse ein mißtrauisches, ja sogar feindliches genannt werden mußte. Eines dieser Bilder befindet sich jetzt in der „Modernen Galerie" zu Venedig (mit meisterlicher Virtuosität stellt es ein weißes Pferd und einen Hahn einander gegenüber), die anderen hatten Szenen des Pariser Nachtlebens

oder Motive ausgesprochen katalonischen Charakters zum Gegenstand.

Vor diesen Werken standen Künstler und Kritiker mit seltenen Ausnahmen nicht ohne Kopfschütteln still. Leugneten sie auch nicht, sich vor Werken von hohem Wert zu befinden, so konnten sie doch nicht mit dem Wesen und den Zielen Angladas sympathisieren: sie beschränkten sich also auf technische Zensuren und brachten ästhetische Einwände vor, die zwar manchmal nicht sonderlich einleuchtend, aber immer sehr beißend oder zugeknöpft waren. Das „große Publikum" aber, das jeden neuen künstlerischen Ausdruck zuerst schmäht und lächerlich macht, obschon es einige Jahre später dieser nämlichen neuen „Richtung" begeistert zujubelt, dieses „große Publikum" machte Skandal. Wie anders heute! Vor den fünfzehn neuen wundervollen Schöpfungen, darunter drei sehr umfangreichen Gemälden und vier Rötelzeichnungen von weiblichen Akten, die der sympathische und kühne katalonische Meister im Jahre 1911 in einem Saal der Internationalen Ausstellung in Rom vereinigt hatte, benahm sich der größte Teil des Publikums korrekt, verständig und wohlwollend. Und wenn auf der einen Seite auch die wilden Proteste und das einfältige Gelächter noch nicht ganz zur Ruhe gekommen waren, so hatte sich auf der andern Seite auch die Schar der mit Anglada Sympathisierenden und die Zahl seiner Bewunderer außerordentlich vergrößert.

Nimmt man diese Symptome, so darf man prophezeien, daß es bei Anglada kommen wird, wie es bei Zuloaga schon geschehen ist, und wie es bei Klimt zweifellos noch geschehen wird: daß der Beifall um ihn wächst und immer lauter wird, und daß sich mit dem Beifall zugleich leider auch eine Schar von Nachahmern einstellen wird. Leider — denn eine so ausgesprochene Individualität wie Anglada ist eigentlich unnachahmbar, wenn man dabei ein anständiger Künstler bleiben will.

* * *

H. ANGLADA — ZIGEUNERINNEN



H. ANGLADA — DER WEISSE PFAU

HERMEN ANGLADA Y CAMARASA

Hermen Anglada y Camarasa ist in Barcelona im Jahre 1872 geboren. Die Neigung zur Kunst ist ein Erbstück vom Vater her, der sich in seinen Mußestunden gerne mit Aquarellmalerei befaßte und der des Sohnes bildnerischen Trieb auf alle Weise unterstützte. Leider starb der Vater, als Hermen erst sieben Jahre alt war, und die Mutter war anderen Sinnes: sie blickte mit Uebelwollen auf des Knaben unbändige Sehnsucht zur Kunst und bekämpfte sie so eigensinnig, wie es nur eine Frau vermag. Jahrelang kämpfte Anglada einen aussichtslosen Kampf um sein Ideal. Erst als durch die immerwährenden Reibereien die Nerven Angladas aufs äußerste gereizt waren und er von einer schweren Krankheit befallen worden, gab die Mutter ihren Widerstand auf. Und nun konnte Anglada die Akademie der schönen Künste beziehen. Nach kurzer Zeit indessen vertauschte der junge Maler den Unterricht der Akademie mit dem des Landschaftsmalers Modesto Urgell. Dieser richtete von Anfang an das Augenmerk seines Schülers darauf, nach der Natur zu malen, mit der Natur in steter unmittelbarer Fühlung zu bleiben. Anglada machte überraschende Fortschritte und konnte sich bald zu selbständiger Arbeit nach dem Dorfe Monseyn zurückziehen, das auf einem der höchsten Berge Kataloniens gelegen ist. Unermüdlich oblag er dort seinen Naturstudien.

Vier Jahre strengen, arbeitsamen Lebens verbrachte Anglada zu Monseyn. Aber schließlich konnte es seinem Ehrgeiz nicht genügen, sich auf die Landschaftsmalerei zu beschränken, und so verließ er sein Bergdorf und seine Heimat und machte sich auf nach dem vielgestaltigen, zauberischen, ausgelassenen Paris, das der bilderreiche Viktor Hugo nicht ganz mit Unrecht emphatisch das „Hirn der Welt“ nennt, und das von jeher das heißersehnte Ziel junger Künstler aus aller Welt gewesen.

Wiederum vier Jahre widmete hier Anglada seinen Studien. Jean Paul Laurens und Benjamin Constant unterwiesen ihn in der Figur und sie mußten ihn auszeichnen, obwohl sie Grund genug hatten, sich über seine revolutionären Absichten zu beklagen. Anglada aber war zumeist mit sich selbst unzufrieden und manche schon weit getriebene Arbeit zerstörte er, mit sich selbst zerfallen. Technische Probleme und Experimente waren es vornehmlich, die ihn beschäftigten. Zum Beispiel modellierte er eine Figur auf der Leinwand allsogleich mit dem Pinsel, statt, wie es die Regel verlangte, sie mit der Kohle vorzuzeichnen. Seine Lehrer bekämpften dieses Experiment mit allen Mitteln, seine Mitschüler aber beeilten sich, es nachzuahmen . . .

Um diese Zeit blieben die Unterstützungen aus der Heimat aus, und Anglada mußte, wollte er weiterhin in Paris bleiben, alle Mühseligkeiten des Kampfes um die materielle Existenz auf sich nehmen: und dabei hatte er gleichzeitig schwer mit seinen künstlerischen Idealen zu ringen!



H. ANGLADA MÄDCHEN VON ALICANTE



H. ANGLADA   ABENDGESELLSCHAFT

Da fügte es das gütige Schicksal, daß Anglada im Jahre 1899 im Salon der „Société Nationale des Beaux-Arts“, in dem er im Jahre 1897 mit dem kräftigen Studienkopf eines Greises debütiert hatte, mit vier kleinen Bildern einen starken Erfolg errang. Es waren die Gemälde: „Spanischer Tanz“, „Tanzende Zigeunerinnen“, „Gartenkonzert“ und „Pariser Quadrille“. Im Kern war schon in diesen Frühwerken sichtbar, wie sich die ausgesprochene Eigenart Angladas bekunden werde: einmal nach der Seite einer unerbittlichen Wirklichkeitsabschilderung hin, dann in der Richtung einer geradezu tollkühnen koloristischen Technik, die sich mit Meisterschaft an die Nachbildung des künstlichen Lichtes bei Szenen des großstädtischen Nachtlebens machte.

Die unglaublich einseitige Jury, der im Jahre 1900 die spanische Kunstabteilung auf der Weltausstellung in Paris unterstellt war, wußte es — wie bei Zuloaga — zu hintertreiben, daß man Anglada auf jener Ausstellung zu sehen bekam. Aber nicht hintertreiben konnte sie, trotz aller lächerlichen Maßregeln und trotz aller anmaßenden Rücksichtslosigkeit, daß Anglada und Zuloaga, die Vielgehaßten, in allen größeren epochemachenden Ausstellungen der Folgezeit siegten, und daß sie zusammen mit Joaquin Sorolla und Santjago Rusiñol von der unabhängigen und gebildeten Kritik als die Wiederhersteller der ganz in Verfall geratenen und in Verruf gekommenen spanischen Schule gefeiert wurden.

Von den weiteren Erfolgen Angladas braucht man nur die in Paris 1901, in Berlin, München, Dresden, Wien, Venedig und Rom hervorzuheben. Freilich war ihrer keiner unbestritten, aber wie wäre das auch denkbar bei einem Künstler, dessen Eigenart so umstürzlerisch ist!

* * *

Will man einen Künstler begreifen und ihm sich mit Genuß hingeben, einen Künstler, der sich von der überlieferten Form so weit entfernt wie Anglada, und der uns wie dieser eine so durchaus persönliche Vision der Wirklichkeit mit der eigenartigsten Technik auf die Leinwand zaubert, so darf man es sich nicht verdrießen lassen, in geduldiger analytischer Arbeit an sein Werk heranzutreten, in seines Schaffens Gehalt und in seine Technik einzudringen. Es ist die lächerliche Meinung Beschränkter, daß man sich über das Schaffen eines komplizierten Künstlers auf den ersten Blick klar werden könne. Da ist z. B. ein Bild oder eine Statue, die eure herkömmliche Kunstanschauung in Verwirrung bringt oder die euren eingewurzelten ästhetischen Sympathien zuwiderläuft; es mißfällt euch dieses Werk; gut, indessen einige Einsicht des Verstandes und eure Augen sagen euch, daß es sich hier nicht um ein Machwerk gewöhnlicher, würdeloser Mittelmäßigkeit, nicht um plumpen Kitsch handelt — diese Erkenntnis aber verpflichtet euch, nicht bei eurem feindseligen ersten Eindruck zu verharren und auch nicht eilfertig ein Urteil abzugeben, das möglicherweise ungerecht sein könnte. Vielmehr müßt ihr dieses Werk mit aller Weitschweifigkeit studieren, Güte und guten Glauben auf diese eure Arbeit wenden, das Gute, das ihr antraft, als Ausgangspunkt nehmen und so in die charakteristische Eigenart des Künstlers vordringen, bis ihr euch seine ganze Persönlichkeit vorzustellen vermögt. . .

Diese Worte mögen sich jene geschmackvollen Frauen und ernsten Männer gesagt sein lassen, die glauben, man könne mit einem einzigen Blick ein Kunstwerk beurteilen, wie man ein Damenhütchen schätzt oder den Artikel auf der ersten Seite einer Tageszeitung überblickt, die es für Wunder welchen Spaß halten, vor den prachtvollen Werken Angladas in homerisches Gelächter auszubrechen, weil sie eben in deren Geist und Gehalt nicht eingedrungen sind.

* * *

Will man die künstlerische Individualität Hermen Angladas in zwei bezeichnende Schlagworte pressen, so kann man ihn fürs erste einen *Impressionisten* nennen, sofern man dieser Bezeichnung ihre absolute Bedeutung läßt und sie nicht vermischt mit dem Uebernamen „Impressionisten“, den man jener berühmten Gruppe französischer Maler vor vierzig Jahren gegeben hat. Zum andern aber und zu gleicher Zeit kann Anglada ein *Phantast* genannt werden.

Als Impressionist liebt Anglada die außerordentlichen Lichteffekte, die den Gestalten seiner Gemälde Plastizität geben, Mond- und Sternenlicht, die künstliche Beleuchtung elektrischer Lampen, Gaslaternen, vielfarbiger venezianischer Lampions: und das bestimmt seine Motive — das Nachtleben moderner Weltstädte, pompöse und extravagante Toiletten galanter Damen, die lärmenden Gewänder tanzender Zigeunerinnen, funkelnde Edelsteine und glitzerndes Gold der Juwelen, das Blitzen



H. ANGLADA GARTENFEST

der Kristalle, Töpfereien, in maurischem Geschmack dekoriert, Tafelschmuck aus Blumen, Haufen von Früchten, das Flattern von Stoffen und baumbegrünte Hintergründe, während sich inmitten kerzenerleuchteter Räume trunkene Feste von Menschen der verschiedensten Gesellschaftskreise abspielen.

Als Impressionist studiert und ergründet er weiterhin mit liebevoller Sorgfalt die Form des menschlichen Körpers und aller Gegenstände. Er betrachtet sie, wie sie in der Ferne erscheinen, und durch ein Verfahren, das ganz sein eigenes ist, weiß er den Zauber des Werdens in seine Bilder zu bannen, das allmähliche Umformen der Gegenstände, die Zufälligkeiten, die sich durch das Steigern und Zusammenstimmen der Farben ergeben, die breiten Luftstraßen, die in die Bilder strömen, und die tausend Spielarten des Lichtes auf Dingen und Menschen. Als Impressionist endlich sucht er zugleich die chromatische Schönheit eines Gemäldes zu erzielen, sei es durch heftige Dissonanzen, durch hellklingende Töne, durch die delikate Skala des Sfumato oder durch Kombinationen, der raschen Wahrnehmungskraft des Malers entsprungen, dem kein Geheimnis der Palette unbekannt ist, und der sich auf die Verschlingung und Pointillierung der Farben versteht.

Es ist eine stets neue subtile Freude, die uns aus der Betrachtung des selten erlesenen Kolorits des Anglada erwächst und aus dem Studium der künstlerischen Umformung der lebenden Wesen wie der unbelebten Gegenstände, wenn sie zum einen Teil in das künstliche Licht von Gas oder Elektrizität,

zum andern Teil in das prachtvolle milde, das vom nächtlichen Himmel zur Erde strömt, getaucht erscheinen.

Dieses fieberhafte, beharrliche Experimentieren mit verhüllten und grellen Lichteffekten findet man in den drei Motivumkreisen, in die man das Gesamtwerk Angladas scheiden könnte. Man begegnet ihm bei den ausgesprochen spanischen Szenen, sodann bei jenen Motiven, die man ob ihrer suggestiven und graziösen Dekadenz des Vorwurfs die lasterhaften galanten Feste von Paris taufen möchte, und endlich bei den kernigen Studien, die Pferde, gebadet in wilden Regengüssen, überflackt vom Licht der Dämmerung oder in nächtliche Finsternis gehüllt, in geradezu erstaunlichem Kolorismus wiedergeben und gleichzeitig den raffinierten Phantasten erkennen lassen, dessen Augen sich die Dinge unter dem Anschein des Außerordentlichen und Romantischen darbieten. Diese Anschauung der Dinge ist es, die Anglada veranlaßt, seine Motive fast allemal in der gleichen Stimmung darzustellen.

Ein Beispiel, das eines der eigenartigsten und charakteristischesten Gemälde Angladas in die Erinnerung ruft: Da ist ein breites Bündel elektrischen Lichtes, das sich von oben her auf die Gestalten ergießt, die sich im schattigen Dämmer eines Gartens bewegen, ein Licht, das die Gestalten geisterhaft schlank erscheinen läßt und die Gesichter in Leichenblässe taucht. Zwei schöne Sünderinnen aber treten aus dem ersten Stock der „Champs-Elysées“, während sich im Hintergrund eine heitere bunte Menge bewegt — unter Angladas Pinsel wird dieses Thema zum gespenstisch-phantastischen Pariser Nachtstück. So gibt er uns, um noch ein anderes Beispiel zu nennen, in den von grellem Licht umfluteten vier Figuren der „Danza gitana“ die erschöpfende Impression des Provozierenden und ich möchte sagen Tierischen, das in diesem spanischen Tanz liegt.

Aehnlicher Kompositionen gibt es viele, auch unter denen, die jüngst in Rom ausgestellt waren. Immer dieser Zusammenklang malerischer Probleme und phantastischer Motive. Nie wird das eine vom anderen übertrumpft. Das Licht ist immer das Verbindende. Es führt in das Bild hinein. Es leitet die Aufmerksamkeit auf eine bestimmte Figur oder auf eine Gruppe von Figuren, die sozusagen den „Sinn“ des Bildes geben. Gleichzeitig setzt Angladas Pinsel mit zärtlicher Morbidezza auf den Hintergrund anmutige oder groteske Figürchen episodischen Charakters. Mit der reinen Malerei stehen diese Partien seiner Bilder nicht in Widerspruch. Novellistische Sentimentalität ist ihm ebenso fremd, wie ihm Bewunderung für schöne Farbgebung und charakteristischen Ausdruck, den wir bei der Darstellung des modernen Lebens wünschen, vertraut sind. Diese aber beruht auf dem Geist der Anschauung, auf Beobachtung, die der Künstler zur bildnerischen Tat werden läßt, die im Tiefsten das bezweckt: das Auge zu erfreuen.



H. ANGLADA — IN DER LAUBE

H. ANGLADA — DANZA GITANA

STIMMEN ZUR ENTSCHEIDUNG IM WETTBEWERB UM DAS BISMARCKNATIONALDENKMAL

Wir haben an eine Reihe namhafter Künstler und Kunstgelehrter die Bitte um Meinungsäußerung über die Frage des Bismarckdenkmals gerichtet und geben nachstehend einige dieser Stimmen wieder. Abbildungen der prämiierten Entwürfe befinden sich in der Beilage des Aprilheftes 1911 und auf S. 194 des Januarheftes 1912.

Universitätsprofessor *Dr. Konrad von Lange*, Tübingen:

Daß die Urteile über die beste Lösung so weit auseinandergehen, erklärt sich meines Erachtens aus der *Fehlerhaftigkeit des Grundgedankens*. Man sollte auf hohen Bergen keine Denkmäler errichten. Aussichtstürme sind schon schlimm genug. Aber sie haben wenigstens (wenn der Berg bewaldet ist) einen praktischen Zweck. Die Natur ist überall schön, wo der Mensch nicht hinkommt mit seiner — Architektur. Ein Denkmal gehört in die Stadt, das hat man schon in den Blütezeiten der Kunst gewußt. Man nenne mir ein Ehrendenkmal der Antike oder Renaissance, das auf einem hohen Berge stünde! Erst der Hellenismus und das Barock haben zuweilen an so etwas gedacht. Wenn die alten Griechen ihre Tempel wohl auf Bergen bauten, so taten sie es, weil das Haus des Gottes auf der alten Kultstätte errichtet werden mußte und man den Göttern schon vor den Zeiten des Tempelbaues auf Bergeshöhen opferte. Ein solcher Zwang liegt für uns nicht vor. Wir können die Stelle unserer Denkmäler frei wählen.

Ein Denkmal in der Stadt kann nur plastischer Art sein. Denn es soll mit der Umgebung, d. h. mit den Gebäuden des Platzes, den es zu schmücken hat, nicht in Wettbewerb treten. Die Skaligergräber in Verona und ähnliche Schöpfungen sind ein Ausfluß des Cäsarenwahns. Ganz andere Bedingungen liegen in der freien Landschaft vor. Ein Mal, das an hoher weithin sichtbarer Stelle errichtet werden soll, kann nur architektonisch sein. Das haben plastische Versuche wie der Arminius auf der Grotenburg und das Niederwalddenkmal zur Genüge bewiesen.

Ein architektonisches Denkmal aber wird die Silhouette des Berges, auf dem es steht, immer verändern. Das läßt man sich gefallen, wenn der Berg selbst keine ausgesprochene Formen hat, also z. B. ein gleichmäßig verlaufendes Hochplateau ist, das durch ein Denkmal erst seine charakteristische Silhouette erhalten soll. Wo aber wie bei der Elisenhöhe eine ausgesprochene Silhouette vorhanden ist,

die von jeher den Charakter der Landschaft bestimmt hat, fordert die Pietät, daß die gegebenen Formen erhalten bleiben. Das würde auf die Anlage eines Festplatzes, vielleicht mit Feuerstelle oder Statue, aber ohne Architektur hinweisen. Aus diesem Gefühl sind offenbar die Versuche hervorgegangen, die Architektur des Denkmals möglichst horizontal zu halten, in ihren Linien der Silhouette des Berges anzupassen. Für diese Rücksichtnahme hat sich auch das Preisgericht entschieden.

Aber diese Entscheidung entspricht nicht dem Wesen der Architektur. Ein Bauwerk ist kein Teil der Natur, sondern steht als Werk von Menschenhand in einem Gegensatz zu derselben. Es muß sich der Natur gegenüber als etwas anderes behaupten, d. h. also ihre Linien verändern. Ein Landhaus oder irgend ein praktisches Etablissement mag sich dem Gelände anpassen. Ein weithin ragendes Mal, das bestimmt ist, auf die Entfernung zu wirken, muß die Silhouette des Berges umgestalten. Deshalb halte ich, wenn man einmal von der gegebenen Aufgabe ausgeht, diejenigen Entwürfe für die besten, die das am entschiedensten tun. Wenn man einmal einen Fehler macht, so soll man ihn wenigstens ganz und mit voller Konsequenz machen.

Ueber die Frage, ob die Formen der Architektur historisch oder modern sein sollen, brauche ich wohl kein Wort zu verlieren. Es ist jetzt wieder einmal modern, unmodern zu sein. Das Epigonentum schlägt eben immer durch. Ich gehöre nicht zu denen, die der Ansicht sind, daß die aus der Antike abgeleitete Architektur ferner in alle Ewigkeit hinein den Wertschatz bilden müsse, dessen sich die Sprache der Architektur zu bedienen hat. So wie diese Formen historisch geworden sind, können auch andere Formen historisch werden. Ja sie sind es sogar schon geworden, wie die Gotik zeigt. Wenn irgendwo, so könnte das an einem Bismarckdenkmal gezeigt werden. Bismarck verstand nichts von Kunst und Kunstgeschichte. Er würde einer historischen Architektur bei einem Denkmal zu seiner Ehre sicher nicht das Wort reden. Für ein Bismarckdenkmal paßt weder eine Dolmensetzung à la Stonehenge, noch ein griechischer Tempel ohne Giebel, noch ein Rundbau wie das Pantheon, noch eine Kuppel wie die Sankt Peters. Wir wollen bei seinem Anblick weder an nordisches Barbarentum, noch an griechischen Götterkult, noch an den Heroenkult der römischen Kaiserzeit, noch an das Papsttum der Renaissance erinnert werden. Uns ist mit einer Architektur nicht gedient, die an dies und das anklingt, was unsere Kultur längst überwunden hat. Wir brauchen für neue Ideen neue Formen. Wie sagt doch Dürer? „So ich aber itzo fürnimm, eine Säulen oder zwo lehren zu machen für die jungen Gesellen, sich darin zu üben, so bedenk ich der *Deutschen Gemüt.* Denn gewöhnlich Alle, die etwas Neues bauen wöllen, wollten auch gern ein neue Fatzon derzu heben, die vor dem nie gesehen wär. *Darum will ich etwas Anderes machen.*" Sollten wir das nicht auch können? Und bieten die technischen Bedingungen der Architektur wirklich so wenig Spielraum, „anderes zu machen"? Gibt es keinen Erfinder, der uns ein Denkmal aus dem Geist unsrer Zeit, der Zeit Bismarcks schaffen könnte? Ein Abbild der Bismarckschen Politik, hart und nüchtern, offen und ehrlich, wuchtig und voll rücksichtsloser Kraft?

Damit beantwortet sich auch die Frage, ob die Plastik, die zu dem Denkmal gehören wird, Porträt oder Allegorie sein soll. Ein Denkmal soll vor allem die Person des Gefeierten zur Darstellung bringen. Das hat man zu allen Zeiten gewußt. Erst dem 20. Jahrhundert blieb es vorbehalten, aus Furcht vor der verpönten „Naturnachahmung" die Persönlichkeit allegorisch zu umschreiben. Die Abneigung der Neueren gegen die moderne Tracht ist nur ein Zeichen künstlerischer Impotenz. Kürassierhelm und Reiterstiefel sind hervorragend plastische Dinge, wenn sich nur ein wahrer Bildhauer ihrer annimmt und sie plastisch gestaltet. Es ist bezeichnend für unsere Unproduktivität, daß wir uns einreden, zum Stilisieren gehöre Nacktheit, griechische Gewandung, römischer Panzer oder mittelalterliche Bewaffnung. Als ob die Tracht den Stil machte, als ob der Stil vom Inhalt abhinge! Und als ob eine so monumentale Gestalt wie die Bismarcks es nötig hätte, durch Herakles oder Siegfried oder Roland umschrieben zu werden! Daß ich unter einer monumentalen Porträtstatue keinen Tafelaufsatz oder Briefbeschwerer verstehe, brauche ich wohl nicht zu versichern. Man kann Bismarck als Bismarck darstellen und ihn doch so stilisieren, daß nichts Kleinliches und zeitlich Beschränktes von der Erscheinung zurückbleibt.

Ueber alles das sollte man sich aber vor der Ausschreibung einer Konkurrenz klar sein. Man könnte dann die Künstler schon durch die Fassung des Programms vor Mißgriffen bewahren.

* * *

Geh. Reg.-Rat Professor *Dr. Wolfgang von Oettingen,* Direktor des Goethe-Nat.-Museums, Weimar:

Zunächst scheint zweierlei mir festzustehen: das Vorhandensein des Nationaldenkmals auf dem Niederwalde, das eben nun einmal existiert und so genommen werden muß wie es ist und wie es auch nach etwaiger Vergrößerung durch Terrassenanlagen bleiben wird, verhindert durchaus die Anlage eines ähnlichen Denkmals, d. h. einer Figur auf Sockel, gegenüber auf der Elisenhöhe; denn ein Koloß in modernen Formen würde das alte Denkmal vollends unscheinbar machen und überdies als Gegenstück unästhetisch wirken. Und zweitens sind solche Entwürfe unausführbar, die mit phantastisch weitgreifenden Unterbauten, Rampen, Treppen, Terrassen fast die ganze Bergecke beanspruchen: da man die Bahnhöfe Bingerbrück und Bingen nicht entfernen kann und ebensowenig die Bingerbrücker industriellen Anlagen, so würde die enge Nachbarschaft von hochgesteigerter, feierlicher Romantik und realistischem Tagestreiben nur in seltenen Augenblicken, nämlich bei besonders malerischen Beleuchtungen und Stimmungen in Harmonie zu bringen sein. In dieser Beziehung scheint mir der mit dem II. Preis gekrönte Entwurf von Brantzky angreifbar.

Wenn eine ganze Anzahl der besten Entwürfe die Form eines Dolmenkreises zum Motiv nimmt wie Brantzky, aber den Aufbau leichter und einfacher hält, so mag das auf dem meines Erachtens richtigen Gefühl beruhen, daß das Denkmal von der Stadt möglichst deutlich zu trennen, von ihr fernzuhalten ist. Die Dolmenform wirkt auch von unten und von weitem sehr glücklich: sie ist in der deutschen Landschaft ein ungewohntes, bedeutendes und doch nicht fremdartiges Element und paßt sich der Umgebung vorzüglich an. Aber der Besucher des Denkmals, der den Ring betritt, muß enttäuscht werden. Eine Steigerung durch irgendwelchen überwältigenden Eindruck im Innern kann nicht eintreten. Eine Bismarckfigur innerhalb des Kreises



H. ANGLADA MÄDCHEN VON BURRIANO

ist mit gutem Grunde nirgends vorgeschlagen worden; und die Hahn-Bestelmeyersche Lösung ist mir vollends unsympathisch. Sie ist ganz artistisch und würde daher eine sehr beschränkte Wirkung ausüben. Sie rechnet auf die Form und die Farbe von Linden, die vielleicht in hundert Jahren, falls sie dort oben überhaupt gut aufkommen, die verlangten Massen darstellen, jedenfalls aber sechs Monate jährlich kahl dastehen werden; sie rechnet auf einen künstlichen Teich, der im Winter abgelassen wird; sie stellt eine stark bewegte Siegfriedfigur zwischen die Bäume und bedenkt nicht, wie unruhig und wie unverständlich diese Zusammenstellung mit Ausnahme weniger, glücklich gestimmter Momente aussehen wird.

Ich halte eine Hallenform für glücklicher, weil die Geschlossenheit ihres Raumes immer die nötige Steigerung zum Erhabenen mit sich bringt und außerdem für ein Bismarckbild, das ich ungern missen würde, eine geeignete Stätte bietet. Unter den Hallen sind aber die runden, pantheonartigen für den Außenanblick günstiger, da rechteckige Bauten, wie der Entwurf von Fischer und Kniebe, bei dem Mangel einer Kuppel oder eines Turmes, etwas Unorganisches, Ungeschlossenes an sich haben. So gelange ich dazu, mich für den Typus Kreis oder Riemerschmid zu entscheiden; unter diesen beiden würde ich aber dem von Kreis den Vorzug geben, weil er einfacher, großartiger und einheitlicher wirkt als der von Riemerschmid, dessen Strebepfeiler doch etwas kleinlich aussehen würden, besonders bei scharfer Beleuchtung, und dessen Portalanlage dieses Strebesystem unarchitektonisch stört. Die Statue Lederers scheint mir für die Kreissche Halle das denkbar beste Idol; nur wünschte ich, man fände für die Nischen rechts und links eine künstlerische Ausfüllung: denn neben dem Riesen auf diesen Bänken lebenskleine Menschen zu erblicken, wäre unerträglich.



H. ANGLADA ZEICHNUNG

* ▪ *

Dr. Gustav Pauli, Direktor der Kunsthalle, Bremen:

Die Sache des Bismarckdenkmals am Rhein möchte man nach dem Artikel Wilhelm Schaefers in der „Frankfurter Zeitung" noch nicht für endgültig erledigt halten. Noch bedauerlicher als der Beschluß des Entscheidungsausschusses scheinen die Vorgänge zu sein, die ihn herbeigeführt haben. Das Projekt von Kreis könnte allerdings gewissermaßen als ein Seitenstück zu dem Niederwalddenkmal gelten, denn beide verwechseln Massenhaftigkeit mit Größe und passen sehr wenig zum landschaftlichen Charakter des Rheintales. Die öffentliche Meinung, die im Verlaufe des Wettbewerbes manchmal geteilt war, wird über die unwürdige Mißachtung einer Jury, der die vornehmsten künstlerischen Berater angehörten, sehr bald einig werden. Möge diese Einmütigkeit zu einer Wiederaufnahme des Verfahrens führen und schließlich zur Ausführung des edel abgemessenen Projektes von Hahn und Bestelmeyer.

* * *

Professor *Gabriel von Seidl,* München:

Ich gestehe, daß mir die Idee eines sehr großen monumentalen Bismarckdenkmals, in der Nähe des Niederwald-Denkmals, welches Bismarck doch auch in dieser Art feiert, überhaupt nicht sympathisch ist. — Es ist mir zuviel, und es hat mir etwas sich Aufdrängendes. —

Wenn dies *uns* schon so vorkommen kann, wird es bei Ausländern im erhöhten Grad der Fall sein, und auch das ist mir kein angenehmes Gefühl.

Aber wenn man mit der Tatsache der Entstehung rechnet, erscheint mir die weniger wuchtige und laute Auffassung besser, und das ist das Hahn-Bestelmeyersche Projekt.

* ▪ *

Professor *Dr. Hans Thoma,* Karlsruhe:

Zur Angelegenheit dieses Wettbewerbes bin ich so wenig orientiert, daß meine Meinung darüber keine Bedeutung beanspruchen kann.

Trotzdem möchte ich sagen, daß man aus dem Niederwalddenkmal die Lehre ziehen könnte, daß es mißlich ist, ein Denkmal auf einem Berge zu errichten; es ist, wenn man es in der Entfernung sieht, wo es mit dem Berg zusammenwirkt, bedeutungslos. Wenn man aber rheinabwärts fährt, so atmet man von den Bedenken, die einem das Niederwalddenkmal gemacht hat, wieder auf, wenn man Ehrenbreitstein sieht. Das ist ein monumentaler Berg und sein ästhetischer Ausdruck ist Schutz und Trutz.

Man will ja das Bismarckdenkmal hauptsächlich durch Architektur zum Ausdruck bringen; da man es auf einem Berge errichten will, so ist das gewiß richtig, und eine Architektur, die so großzügig ist, daß sie wie aus dem Berg heraus kristallisiert erscheint, wäre auch ein Symbol Bismarckschen Wesens. Der Sinn des Berges müßte durch ein solches Denkmal gleichsam erklärt und verschönert werden.

Eine in die Breite gehende Anlage würde mir mehr zusagen als eine gewaltige Höhe. Kraft, aus der heimischen Erde erwachsen, möchte sich dadurch besser ausdrücken und etwas von dem, was Bismarck uns bedeutet, am richtigsten symbolisieren.



H. ANGLADA — FEST IN VALENCIA

Ob eine Bismarckfigur im Innern sitzt oder steht, oder außen angeklebt ist, ist, hoch oben auf dem Berge, nicht so wesentlich, man sieht die Figur ja doch erst, wenn man oben ist.

Da diese durch Ihre Aufforderung hervorgerufenen nachträglichen Betrachtungen unverantwortlich sind, so erlaube ich mir auch noch die Frage: War es denn notwendig, das Bismarckdenkmal auf einen Berg hinaufsetzen zu wollen?

Von manchen recht fein empfindenden Naturen weiß ich, daß sie hoffen, daß endlich die Aussichtsturmmanie aufhören werde. Mächtige Bismarcktürme, die wie feste Burgen, wie Bollwerke des Deutschtums erscheinen, sind doch etwas anderes, ihr Platz kann freier gewählt werden, weil ihr Standpunkt nicht davon bestimmt ist, daß sie auf der höchsten Höhe des Berges die Aussicht um etliche Meter erhöhen müssen. — Ein Bismarckturm kann am Bergabhang, ja er kann auch unten am Berg an einem Fluß, in der Ebene, auch in einer Stadt oder in einem Dorfe errichtet werden, überall, wo sich eine solche Architektur dem landschaftlichen Charakter einfügen kann. Man müßte dabei Vorsorge tragen, daß er nicht etwa so auffällig wirkt, wie eine Plakat- und Reklametafel.

Bismarcks sachlicher Geist könnte auch in der Kunst erzieherisch wirken, besonders wo sein Denkmal in Frage kommt. Darin könnte ihm wohl die Architektur am meisten gerecht werden.

Doch es ist nicht meine Absicht, die vielen Meinungen über diese Sache noch um eine zu vermehren, dadurch wird die schwere Aufgabe der Jury nicht erleichtert. — Die streitenden Meinungen vermögen es nicht, etwas aufzubauen, ja kaum die Sache um etwas zu klären. — Der Künstler nur kann die Aufgabe lösen, wenn der Richtige kommt. — Ob er schon da ist? auch das vermag ich nicht zu sagen — so ein Werk muß unter seinen Händen wachsen können, so daß er schließlich auch nicht durch seinen eignen Entwurf gebunden wäre.

„Unmaßgebliche Meinung“ ist ein sehr guter Ausdruck, wenn man von einer Sache spricht, die man nicht ganz erfaßt hat — und die einen von dessent- und rechtswegen nichts angeht.

Man möge auch meine als eine solche betrachten.

* * *

Professor *Wilhelm Trübner*, Karlsruhe:

Da mir nur das Material der Architekturentwürfe in Reproduktion vorliegt, aber nicht das der plastischen Entwürfe, so bin ich so frei, Ihrem Wunsche nur soweit zu entsprechen, wie meine Meinung über diesen Denkmal-Wettbewerb es zuläßt. *Gute* Denkmäler gehören aus idealen und aus praktischen Gründen unbedingt in die belebtesten Stadtviertel, *weniger gute* eignen sich schon mehr für entlegenere Stadtteile und für öffentliche Anlagen mit kleinem Verkehr; also sollten auch vor die Stadt auf die entlegensten Punkte sowie auf Bergeshöhen nur die *ganz schlechten* Kunstleistungen zur Aufstellung gelangen.

Aus diesem Grunde müßte ich, auch wenn mir die plastischen Entwürfe vorgelegt worden wären, eine dementsprechende Entscheidung schon aus Kollegialität höflichst dankend ablehnen.



MAX MAYRSHOFER ZEICHNUNG

MAX MAYRSHOFER*)

Von Wilhelm Michel

Bekannt ist die Geschichte von jenem Gelehrten, der, als einmal die Rede von körperlicher Kraft war, ironisch sagte, es gäbe allerhand Arten von Tüchtigkeit; er zum Beispiel habe seinen Biceps im Kopf.

Man kann das Bonmot auch umkehren und von Leuten reden, die ihren Geist im Körper haben. Eine große Tänzerin hat das von sich gesagt, Akrobaten könnten es von sich sagen, und, mit einiger Erweiterung freilich, paßt es ganz sicher auf viele Künstler, welche mit den Händen geistig gestaltete Gebilde zu verwirklichen haben.

Maler, die ihren Geist, wie es sich für einen Normalmenschen geziemt, wirklich im Kopfe und *nur* im Kopfe haben, stehen heute nicht hoch im Kurs. Das will sagen: Gedanken, die nur Gedanken geblieben sind, lieben wir im Kunstwerke nicht, heute weniger denn je. Aber hoch schätzen wir den Esprit der Hand. Wir lieben die Künstlerhand, die das, was ihr die Nervenbahnen vom Auge und vom Gehirne her zuleiten, nicht in eine langweilige Beamtensprache übersetzt, um es zu verdolmetschen. Wir lieben die Künstlerhand, die behend im Auffassen ist und fähig nach raschestem Diktat der Augen zu stenographieren; die nicht geschwätzig ist, sondern pikant verschwiegen, die geistreich andeutet und Anschauung auf anschauliche, nicht auf deskriptive Weise vermittelt — denn das letztere gibt es auch.

Solcher Art ist die Hand Max Mayrshofers. Eine Hand voller Empfindung, fähig den süßesten Schmelz der Schatten festzuhalten, den feinsten Sinn einer Linie zu enträtseln. Eine Hand von soldatischem Gehorsam, geübt und ausgearbeitet und bis zur Ausschaltung aller

*) Die Wiedergabe sämtlicher Reproduktionen zu diesem Aufsatz erfolgt mit Genehmigung der Modernen Galerie, H. Thannhauser in München.

Unwillkürlichkeiten diszipliniert. Eine Hand, deren Auftauchen zu den bedeutendsten Münchener Kunstereignissen der letzten Jahre zählt. Ihr Ausdruck ist vielsprachig und präzis, manchmal nur in Andeutungen sich bewegend, manchmal in wohlgesetzten, wohldurchdachten Perioden, immer aber von schlagender Kraft und voll funkelnden Mutterwitzes.

Das Debüt geschah in der Modernen Galerie unseres verdienstvollen Heinrich Thannhauser. Sechzehn Jahre lang war es Max Mayrshofer gelungen, so gut wie unbekannt zu bleiben — ein für München und den hier grassierenden „Isolierbazillus" sehr bezeichnender Fall. Freilich hätte man vor ein paar Jahren noch sanfte Gewalt anwenden müssen, um Max Mayrshofer zum Heraustreten an die Oeffentlichkeit zu bewegen. Anderswo hätte zweifellos ein guter Bekannter oder Kollege solche Gewalt geübt. Aber Max Mayrshofer blieb jahrelang von Gold und Ehren unbehelligt und zeichnete ganz für sich seine wundervollen Feder- und Gedankenspiele, seine unsäglich studierten und gereiften Akte, seine im Lächeln und in der Liebe starken Rokokodämchen. Hie und da sickerte etwas von ihm durch. 1907 stellte er zum ersten Male einige Rahmen aus, als Mitglied des Bundes zeichnender Künstler im Glaspalast. Warum hat die breitere Oeffentlichkeit damals keine Notiz von ihm genommen? Obwohl er Sachen ausstellte, denen man heute zujubelt? Es ist schwer zu sagen. Es war eben vermutlich der „massenpsychologische Moment" noch nicht gekommen. Ein Jahr später kamen vereinzelte Publikationen in „Jugend" und „Simplizissimus", die beide mit dem Künstler nichts Rechtes anzufangen wußten, weil er keine Geißel schwang, sondern mit Lust und Liebe zwecklos seinen witzigen Stift übte. Es kam dann die erste Publikation in Franz Bleis „Hyperion" mit famosen, kostbaren Reproduktionen. Auf Umwegen gelangten einige Blätter nach Wien. Da sah sie Heinrich Thannhauser und entdeckte den engeren Landsmann frischweg noch einmal und ganz auf eigene Faust. Und eine der ersten Taten der Modernen Galerie, die heute schon ein wertvoller und unentbehrlicher Bestandteil des Kunstlebens unserer Stadt geworden ist, war die Sonderausstellung Max Mayrshofer. Mit einem Schlage war da Bresche gelegt in die eherne Mauer, die mancher gute Könner lebenslang umsonst berennt und die Goethe den „Widerstand der stumpfen Welt" genannt hat. Intra muros et extra begann man den Namen Mayrshofer mit dem Vorzeichen des Ruhmes zu schreiben. Und die allgemeine



MAX MAYRSHOFER ZEICHNUNG



Mit Genehmigung der Modernen
Galerie, H. Thannhauser, München

MAX MAYRSHOFER
ZEICHNUNG

MAX MAYRSHOFER ZEICHNUNG



MAX MAYRSHOFER ZEICHNUNG

Mit Genehmigung der Modernen Galerie, H. Thannhauser, München





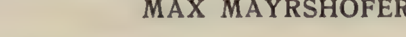
MAX MAYRSHOFER ZEICHNUNG

Empfindung ist die, daß das deutsche Kunstleben in Mayrshofer eine Persönlichkeit von genialischem Range gewonnen hat.

Warum er sich so lange zurückgehalten hat? Die konventionelle Lüge, die in unserem Kritikenstil und fast schon überhaupt in der Zeitungs- und Artikelsprache steckt, will es so: aus Bescheidenheit. Max Mayrshofer beschei-



MAX MAYRSHOFER ZEICHNUNG





MAX MAYRSHOFER ZEICHNUNG

den? Er, von dem jeder hören konnte: „Beruhigen Sie sich, ich weiß ganz genau, daß meine Sachen etwas sind", oder noch besser: „wenn einer sagt, ich könnte nichts, das würde ich dem Manne nicht glauben"! Das Erheiternde an der Sache aber liegt darin, daß Mayrshofer wirklich bescheiden ist, nämlich nicht den Menschen, sondern der Kunst und sich selbst gegenüber. Es gibt etwas an ihm, das noch bewunderungswürdiger ist als die kühne Schönheit seiner Konturen, die poetische Fülle seiner Einbildungskraft und der unnachahmliche delikate Schmelz seiner zeichnerischen Auffassung: Das ist die kühle, männliche Festigkeit seiner Natur, seines Urteils über sich und andere. Einen bestimmten Begriff von dem, was er zu leisten fähig ist, hat er immer gehabt und demzufolge auch eine ganz ruhige, weder von Eigenliebe noch von Trotz noch von „Katerstimmungen" beeinträchtigte Einschätzung seiner jeweiligen Produktion. Es wird unter seinen zahlreichen Bekannten keinen geben, der von ihm in irgendwelcher Form eine Klage über seine lange Obskurität gehört hätte. Natürlich nicht, denn er hat sie ja gesucht. Wichtiger ist es, daß auch der junge und gleich heftig ins Kraut geschossene Ruhm an seiner Meinung über sich, an seinem Streben, an seinem Selbstgefühl nicht das mindeste geändert hat. Mayrshofer ist einer, dessen Schwerpunkt ganz in ihm selbst liegt. Ein sattes, in sich ruhendes, volkstümlich-derbes Leben, das inmitten der mehr oder minder „exzentrischen" Gestalten, unter denen er sich als Teilnehmer unseres künstlerisch-literarischen Treibens befindet, wahrlich keine schlechte Figur macht.

Die festgliedrige, muskulöse Ruhe seines Wesens gibt seiner Kunst ihr Gepräge. Alles ist in ihr von duftender Frische. Einen Hauch der starken Gesundheit seines Volksschlages spürt man selbst in seinen dem Motiv nach „mondänsten", der Mache nach „internationalsten" Schöpfungen. Seine Frauenakte: Da lachen die Formen vor Kraft und Sicherheit, und das Herz des Beschauers lacht, angesteckt von der inneren Heiterkeit dieser unproblematischen Linien und Töne. Sie stecken bis obenhin voller Witz und Munterkeit, wie das Wesen des oberbayerischen Volksschlages, in dem es neben einem geistig faulen und unkultivierten Bestandteil ein hochbegabtes, regsames, witziges und feuriges Element gibt. Diesem Elemente gehört Mayrshofer an.

Das übrige hat dann die Schule gemacht, dazu die Einsamkeit und ein äußerst lebhaftes Erfassen alles Fremden, soweit es dem Künstler eindrucksvoll und förderlich schien.

Was jetzt durch die zahlreichen Sonderausstellungen von Mayrshofer bekannt geworden ist, das sind fast ausschließlich Dokumente seiner letzten Periode. Kreidezeichnungen nach landschaftlichen und figürlichen Motiven, in allen Fällen durchaus malerisch und impressionistisch behandelt. Der Maler hat von

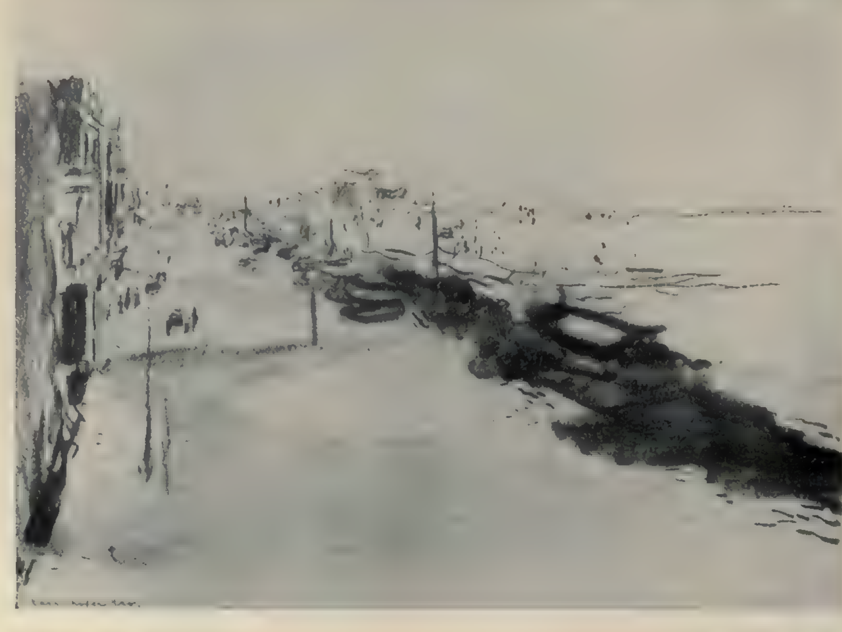


MAX MAYRSHOFER ZEICHNUNG

Mit Genehmigung der Modernen Galerie, H. Thannhauser, München

Anfang an in dem Zeichner Mayrshofer gesteckt, und es ist gut, daß er in diesen zahlreichen geistvollen Blättern so ungehemmt und rückhaltlos herausgekommen ist. Unser Abbildungsmaterial ist aus dieser allerjüngsten Periode geschöpft: Reiter, die am Strande und über niedrigen Dünen daherfliegen; Landschaften mit wenigen einfachen Bewegungen des Bodens und der Wolken, und weibliche Akte, wie sie dem Auge des Zeichners in freier Luft und Sonne erscheinen. Keines dieser Blätter ist vor der Natur geschaffen: Ihre Qualitäten sind subjektiver und durchaus nicht zufälliger Art. Sie sind ganz aufgebaut aus Gefühl für Komposition, für stofflichen Reiz, für Reiz der Behandlung. In vielen Fällen haben Photographien die Motive geliefert. Mayrshofer hat sie aus dem charakterlosen Volapük der Kamera in sein klangvolles und linienschönes Idiom übersetzt, aus Freude am Experiment, an dem gefügigen Material, aus Lust am Spiel.

Im Grunde genommen hat Mayrshofers Talent andere und sagen wir gleich: solidere Tendenzen. Von Natur aus ist er, als wesensechter Zeichner, angewiesen auf liebevolles Studium der Formen und ihre präzise Wiedergabe. Jahrelang hat er das geübt und sein Fortschreiten wird diesem Wege folgen. Alle Ausdrucksmittel hat er mit einer Neugier und einer Anpassungsfähigkeit ohnegleichen versucht. In allen war er sogleich Meister und hier liegt vielleicht das eigentlich Geniale seiner Begabung. Er hat sich in der einfach-lapidaren Sprache des schwarz-weißen Illustrationsstils ausgesprochen, er hat die ausgefeilte, nuancierende und romantische Sprache der Feder bewältigt. Er hat die verführerische Zauberei der Kreide versucht und hat ebensogut vor der unbestechlichen Strenge der einfachen Linien- oder Pinseltuschzeichnung bestanden. Stöße und Stöße von rechteckigen Papierblättern hat er mit Bleistiftzeichnungen bedeckt, und lange Zeit hindurch hat er einen Flirt mit der Farbe gehabt. Die Zeugnisse davon sind der Oeffentlichkeit einstweilen noch nicht zugänglich, weil der Künstler sich nicht irgendwie festlegen möchte, bevor er etwas mehr als diese reizvollen Anfänge und Versuche aufzuweisen hat. Gleichwohl ist dies schon ein reiches Material, wie alle Kundgebungen des Künstlers überraschend, eigenartig und bis zum unscheinbarsten Blättchen hinab voller Begabung und Können. Manches ist malerische Skizze, manches sieht sich an wie ein Farbenholzschnitt, das meiste sind einfache farbige Zeichnungen, in denen wundervoll abgestufte Farben tonig zusammenklingen, Zeugnisse eines Farbensinnes, der Pracht und Klangfülle liebt. Fast immer sieht man hier mondäne Damen in entsprechenden Milieus, häufig auch vor den wirksamen Horizontallinien zweier Fluß- oder Seeufer mit wolken- und bergespiegelnder Flut.



MAX MAYRSHOFER ZEICHNUNG

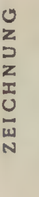


MAX MAYRSHOFER ZEICHNUNG

Manchmal ist es ein Kopf, den er mit ein paar Farbflecken zu prickelndem Leben bringt, dann wieder ein Rückenakt im dunklen Wald, dessen feuchte Finsternisse eine Fanfare Sonnenlichtes ins Goldgrüne verklärt. Ueberall packende, ja verblüffende Einfälle, aus einem Reichtum stammend, den man bewundern muß. Die Erscheinung dieser Blätter ist fast immer bildmäßig, und es ist sicher, daß sie im Ganzen ein Material darstellen, von dem ein Aermerer sehr wohl ein ganzes Künstlerleben bestreiten könnte. Aber Mayrshofers Maximum ist es nicht. Darum verlangen wir von ihm mehr. Wie verlautet, denkt er in Bälde der Malerei näher zu treten. Unnötig zu sagen, daß das, wenn seine Träume ihm gelingen, eine Malerei von sublimstem Reize farbiger Form- und Lichtbehandlung werden müßte. Satt, reif und süß wie es sein zeichnerischer Ausdruck heute schon ist.

Das Wort „verblüffend" muß man zur Kennzeichnung Mayrshoferscher Eindrücke reichlich oft verwenden. Das kommt von der netten, frechen und präzisen Fertigkeit her, die alle seine Kundgebungen aufweisen. Nichts ist bei ihm aus dunklen Tiefen dionysisch herausgestöbert. Exakt, geistreich und spöttisch steht alles da. Das genialische Toben und Irren fehlt. Seine Sachen haben die Ausarbeitung einer sportlich-theatralischen Künstlernummer. Man täusche sich darüber nicht: Mayrshofers geniale Flüchtigkeiten sind niemals Flüchtigkeiten. Zu jedem seiner Blätter gibt es Dutzende, ja Hunderte von Versuchen, Studien, Varianten und Duplikaten. Sie sind nie das Erzeugnis einer glücklichen Stunde, sondern immer das ausgefeilte Ergebnis berechneter, disziplinierter Arbeit.

Mit dem, was diese Blätter darstellen, illustrieren sie ein in hohem Grade eigenartiges Innenleben. Sie öffnen Einblicke in eine Seele, in der viel Finsternis schläft, in der es Abgründe und dunkle Winkel genug gibt. Aber doch ist die Finsternis nicht das Herrschende. Geraume Zeit hindurch gefiel sich seine Phantasie im Erschaffen fabelhafter Tierkörper (s. S. 213), die in der grotesken Kunst unseres Kulturkreises nicht ihresgleichen haben. In ein Buch hat er sie hineingezeichnet, tagebuchartig, wie eben Hypochondrie, Melancholie und bärbeißige Laune sie ihm eingaben. Das waren graphische Darstellungen pfauchenden Ingrimms, gieriges Zerfleischen, Umkrallen und Erwürgen von Wesen, die eine unheimliche Wahrheit hatten und doch nur Konglomerate von spitzigen Schnauzen, geblähten Schlangenbäuchen, nadelscharfen Klauen und geschwollenen, gesträubten Drachenkämmen waren. Fraglos ist Grauen in diesen bacchantischen mordgierigen Umschlingungen, die mit heißer, visionärer Deutlichkeit gegeben sind. Aber es ist ein be-



MAX MAYRSHOFER ZEICHNUNG

herrschtes Grauen; das zeigt sich gleich wieder in der peniblen, verspielten Genauigkeit der Zeichnung, in der absolut beherrschten Kalligraphie der Linie. Ist nicht sogar ein heimliches Lachen darin?

Bilder des Grauens sind es auch, zu denen ein Besuch in der Irrenanstalt die Anregungen und die Motive geliefert hat (s. S. 213). Ein Heerbann von Irren mit dem ingrimmigen Kauderwelsch ihrer überfreien und verrenkten Bewegungen zieht vorüber. Was bringen diese Blätter nicht alles! Triumphierendes Narrengelächter, wütende, affenmäßige Bosheit, gellende Angst, stets ausgedrückt in einem meisterlichen, barocken Uebermaß an Bewegung. Man fühlt, es muß etwas in des Künstlers Seele sein, was ihm diese Entfesselten und Entgleisten irgendwie persönlich interessant macht. Vielleicht, daß er selber schon gehört hat, wie es da drinnen in unbewachten Augenblicken an den Fesseln rüttelt. Aber obwohl er in der Darstellung der Irrenhaustypen so weit als möglich gegangen ist, nimmt ihnen seine Behandlung doch den äußersten Schrecken. Sie sind so beruhigend von außen gesehen, die armen Narren. Sie sind mit starken, wohltätigen Distanzgefühlen gesehen von einem, der seines Verstandes recht sicher ist.

Dunkle Dinge kommen schließlich auch in den häufigen Darstellungen von Gewalttätigkeiten zum Wort. Der Mord hebt hier sein bluttriefendes Haupt. Aus Vorhangfalten blitzt das Messer, Blut netzt in scheußlichen Rinnsalen den Boden, der Mörder hockt vor dem Opfer und genießt in glotzendem Hindämmern noch einmal seine Tat. Die Lust an der Angst des Opfers, das was Nietzsche das „Glück des Messers“ genannt hat, das ist dem Künstler in diesen und ähnlichen Blättern zum Gegenstand geworden. Prachtvoll ist ihm dabei die spezifische Atmosphäre der Bluttaten gelungen, in der man entfernt noch etwas vom Greuel der Wachsfiguren und vom Bänkelsang der Moritaten wittert.

Auf der anderen Seite hat Mayrs-



MAX MAYRSHOFER ZEICHNUNG

hofer unendlichen Fleiß gewandt an den Preis des Frauenleibes, von dem er mit freier, zarter Anbetung und mit kräftiger Sinnlichkeit zu reden gewohnt ist. Wie fein, wie hingebend hat er das wunderliche Wesen der Frauen in allen seinen Aeußerungen bemerkt und aufgefaßt: Die nackte, leuchtende Pracht ihrer Körper, der zarte Reiz ihrer Bewegungen in der großen Toilette, das sanfte Schimmern einer lächelnden, gepuderten Wange.

Als das bindende, alle Gegensätze dieser starken, leidenschaftlichen Natur ausgleichende Element muß man den Humor betrachten. Er sitzt bei ihm sehr tief, nämlich nicht im Kopfe, sondern in der Hand, und das will sagen im Gemüte und im ganzen Wesen. Es ist nicht der Humor der Karikaturisten oder des Satirikers sondern ganz einfach der Humor des überlegenen, sinnlich frischen Menschen. Es ist Humor als Lebensüberschuß, bezaubernd in seiner Frische und Herzlichkeit.

Den bewußten satirischen Spott und die aus Zwiespältigkeit des Gemütes stammende Ironie kennt Mayrshofer nicht. Sein Humor hat kein irgendwie gestörtes seelisches Gleichgewicht zur Grundlage, er ruht lediglich auf einer schalkhaften inneren Unbewegtheit und auf der blitzend raschen und energischen Auffassung des Charakteristischen. Es ist gesunde, unsentimentale Vollkraft der Rasse, die sich bei ihm ausspricht.

Ihn irgend einer Gruppe oder Richtung zuzuweisen, geht nicht an. Zwar haben seine Kreidezeichnungen von Liebermann profitiert; auch haben älteste deutsche Traditionen auf ihn eingewirkt. Aber im ganzen ist Mayrshofer eigenwilliger Einzelgänger. In München zumal steht er sicherlich ganz allein. Seine Erscheinung hat all das Plötzliche, Isolierte, fast Explosive, das den Aeußerungen ungewöhnlicher Begabungen anhaftet. Auch Schule wird er nicht machen. Seine Bedeutung ist durchaus diejenige einer unvermutet auftretenden glänzenden Einzelerscheinung, an der man sich freut wie an einem erregenden Elementarereignis.

* * *

Ob er nach der ungewöhnlichen, staunenswürdigen Fülle seiner bisherigen Produktion der Welt als *Zeichner* noch viel Neues zu sagen hat, scheint fraglich. Daß er aber als *Maler* in absehbarer Zeit zu einem bedeutenden Faktor des Münchener Kunstlebens werden wird, diese Prophezeiung darf nach den wenigen studienhaften Proben, die mir kund wurden, wohl gewagt werden.

BERLINER AUSSTELLUNGEN

Die „Neue Secession" hat ihre vierte Ausstellung in der Potsdamerstraße eröffnet, in wesentlich besseren und helleren Räumen als bisher; die Mitglieder der neuen Secession, sowie die Neue Künstlervereinigung München beschickten die Veranstaltung. Für den Kritiker, der sich schon früher die Mühe genommen, dem Wollen derer nachzugehen, die an dieser Stelle vor das Publikum treten, bringt die neue Ausstellung Rätsel über Rätsel, unerfüllte Hoffnungen und Vermutungen in Fülle. Auch der, welcher wirkliches Interesse und fortschrittliches Empfinden mitbringt, wird nur selten aus dem Kopfschütteln, den Fragen nach dem Warum und Wozu herauskommen. Einige Bilder sind nicht übel, wahrscheinlich deshalb, weil man auf ihnen etwas erkennt, also mehr als nur Farbenbäche und Strähnen wahrnimmt. Ich nenne etwa HAROLD BENGENS „Fliehende". OTTO MUELLERS „Badende", ARTUR SEGALS „Sonnenblumen" und ein paar Strandbilder von MORITZ MELZER. Aber was soll man zu NOLDE sagen, dessen Zeichnung und Kolorit in immer tollerer Auflösung begriffen ist, was zu OTTO FREUNDLICH, ERICH HECKEL, oder gar zu KANDINSKY? Man kann sich dem Gedanken nicht verschließen: so geht es nicht weiter. An allen Ecken und Enden wuchert die tollste Willkür, die kindlichste Experimentiersucht, deren Ziele und Zwecke selbst dem wohlwollendsten Beschauer, möglicherweise aber selbst dem Schöpfer dieser Werke nicht weniger unklar sind. Da sich, wie man hört, in letzter Zeit eine Spaltung unter den Künstlern der neuen Secession ergeben hat, kann man für die nächste Zeit die Gründung einer „Neuesten Secession" erwarten. Wenn dann nicht bald energische Klärung eintritt, muß man sich auf das Schlimmste gefaßt machen. — Bei *Keller & Reiner* war vor ihrer Versteigerung die Sammlung des Kapitänleutnants a. D. Kuthe ausgestellt, die eine Reihe interessanter Bilder enthielt. In erster Linie wären verschiedene LIEBERMANNS zu nennen, eine prächtige „Amsterdamer Judengasse", ein „Biergarten" und eine „Partie aus dem Luxembourg-Garten". Dann SLEVOGT mit einem kleinen d'Andradebildnis (Champagnerlied aus dem „Don Juan") und einem farbig äußerst delikaten „Teetisch". Von HOFMANN, LEIBL, TRÜBNER, SCHUCH und HODLER war manches ebenso Gute zu sehen wie unter den Franzosen CÉZANNE, COROT, COURBET, DAUMIER, PISSARRO und RENOIR. In Anbetracht der durchschnittlich recht guten Qualität der Sammlung war das geringe Interesse von privater Seite und das nur mäßige finanzielle Ergebnis höchst merkwürdig. — In *Gurlitts* Kunstsalon ist eine Gedächtnis-Ausstellung für den Stuttgarter Künstler H. PLEUER veranstaltet, über die an dieser Stelle schon berichtet wurde. — Schlimm steht es um die Aquarelle aus Italien, die von Frau BÜCHMANN stammen. Dergleichen gehört bestenfalls in den engsten Familienkreis. — Unter den Objekten, die bei *Keller & Reiner* zu finden sind, wäre am ehesten JOSSE GOOSSENS zu nennen, der schon auf der letzten Großen Kunstausstellung mit seinem starken Kolorit, der kräftigen fleckigen Malweise angenehm auffiel. Einige der hier gezeigten Arbeiten wie das hübsche Bild „In der Teestube" oder die „Szene aus dem Nymphenburger Park" weisen die gleichen Vorzüge auf, während eine ganze Reihe anderer Stücke — darunter mehrere große Figurenbilder — weitaus langweiliger und unorigineller, in Anlehnung an die Art von Erler oder Putz, ausgefallen sind. — Bei *Paul Cassirer* sieht man verschiedene Landschaften von LEO KLEIN-DIEPOLD, die wie stets in ihrer zähen Malweise an Frische vermissen lassen, etwas weichliche Landschaften von OSKAR MOLL, wenig fest und charakteristisch in ihrer Bildmäßigkeit, hübsche Stilleben von GEORGE MOSSON und Porträts sowie Landschaften von FRITZ RHEIN, in dem ich im allgemeinen den soliden vornehmen Bildnismaler höher stellen möchte. Besonders farbig interessant und von einer ganz amüsanten, teppichartigen Wirkung sind die Arbeiten des Ungarn JOSEF RIPPL-RONAI. An Kraft der Farbe, meist einem brennenden Rot, lassen PECHSTEINS Bilder nichts zu wünschen übrig. Mir scheint es aber, als wenn dieser entschieden talentvolle Künstler gegen früher zurückgegangen und mit manchem anderen Mitgliede der neuen Secession gar zu sehr in das äußerlich dekorative Fahrwasser geraten wäre. Man hat das Empfinden, als wenn sich der Autor solcher, aus rohen, grellen Farbkontrasten bestehenden Komposition an dem rein sinnlichen Reiz der Farbe berauschte und dabei vergäße, daß er nicht Kunstgewerbe, sondern ein Bild schaffen wolle. — In *Caspers* kleiner Ausstellung sind einige der hodlerisch-hölzernen, aber ehrlichen und kraftvollen Typen ERNST BIELERS zu finden und ein helles, kapriziös geistreiches Bild von WILHELM GALLHOF, Paris, „Im Spiegel". GRULICHS Landschaften und Städtebilder sind von einer unverständlichen Dürre und Armut des Tones, RENÉ REINICKES Illustrationen und Karikaturen in ihrer zudringlichen Plattheit einfach unerträglich. Eine Kollektion LEO RAUTHS (Leipzig) tut ein wenig zu anspruchsvoll mit ihren vielen Kostümfiguren usw., höher steht das Selbstbildnis des Malers. — Zum Beschluß wäre noch von einer (graphischen) *Menzelausstellung* im Kgl. Kupferstichkabinett zu berichten, welche die außerordentlichen Kostbarkeiten dieser Sammlung einmal in geschlossener Reihe dem Publikum vorführt, wertvoll ergänzt durch einige Blätter aus der ausgezeichneten Privatsammlung des Herrn Ginsberg in Berlin.

J. SIEVERS

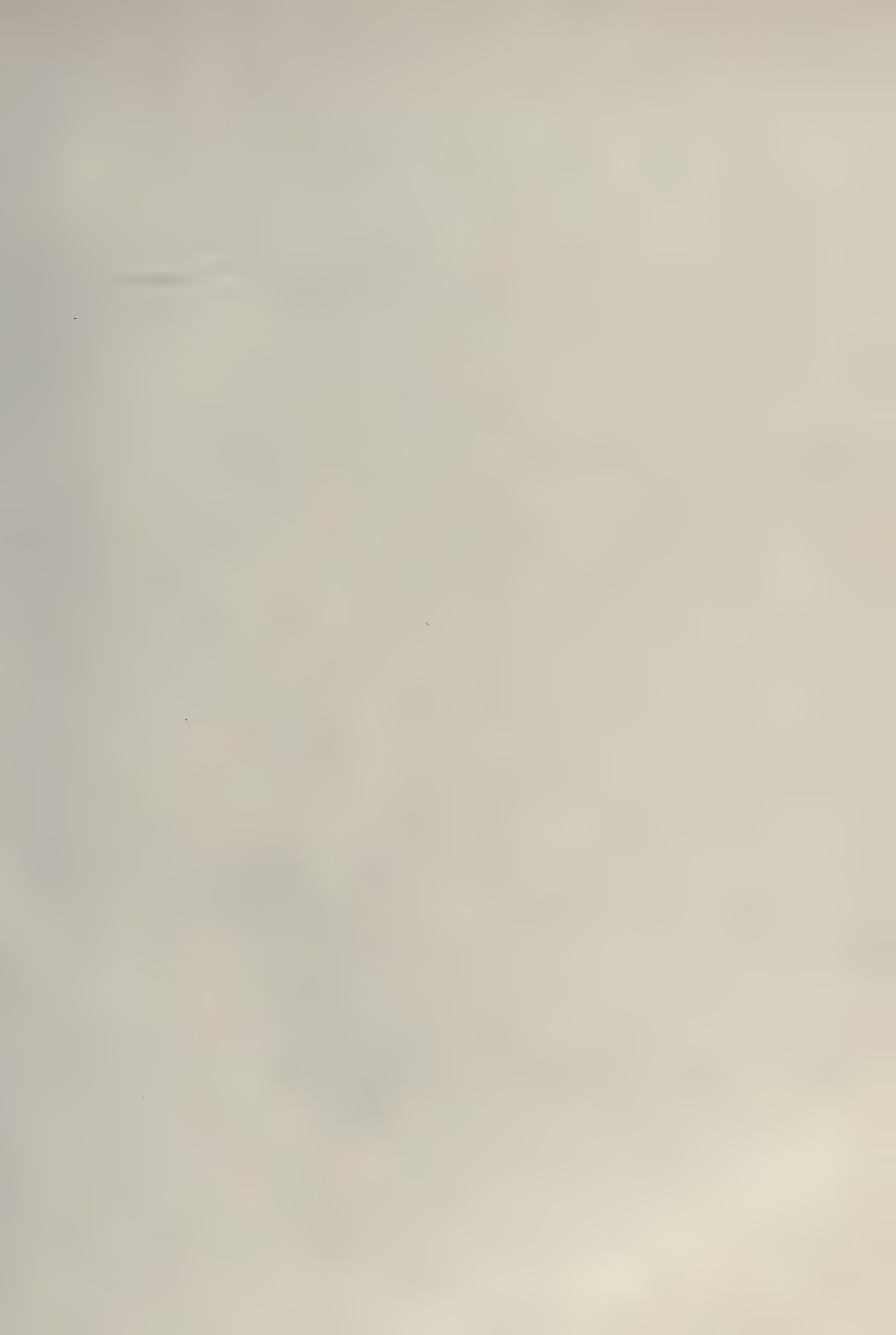
PERSONAL-NACHRICHTEN

MOSKAU. Am 5. Dezember verschied in Moskau der berühmte russische Maler VALENTIN SSEROW, dessen Tod für die moderne russische Malerei einen großen Verlust bildet. Besonders in der Bildnismalerei war Sserow größer als irgend ein zeitgenössischer russischer Maler. Sserow wurde als Sohn des russischen Komponisten A. Sserow im Jahre 1865 geboren.

A. B.

WEIMAR. Dem Maler ALBIN EGGER-LIENZ in Hall (Tirol), der mit Beginn des neuen Jahres sein Lehramt an der Hochschule für bildende Kunst antreten wird, ist vom Großherzog von Sachsen der Titel Professor verliehen worden. In verschiedenen auswärtigen Tageszeitungen wird irrtümlicherweise berichtet, Egger-Lienz übernähme an Prof. Hans Oldes Stelle die Leitung der Hochschule für bildende Kunst. Olde, der als Direktor der Akademie nach Kassel berufen wurde, war seit Oktober 1910 nur noch in seiner Eigenschaft als Lehrer an der Hochschule tätig, die seitdem unter der Leitung des Professors Fritz Mackensen steht.

GESTORBEN: In Berlin im Alter von 78 Jahren der Genremaler PETER BAUMGARTNER, ein Schüler Pilotys.





LUDWIG VON HOFMANN
TRAUBENLESE
(PASTELL)



PETER VON CORNELIUS † JOSEPH UND SEINE BRÜDER. ZEICHNUNG

DIE XXIII. AUSSTELLUNG DER BERLINER SECESSION „ZEICHNENDE KÜNSTE“

Von JOHANNES SIEVERS

Die Schwarz-Weiß-Ausstellung dieses Winters wird wiederum durch eine historische Abteilung eingeleitet, die Studien hervorragender deutscher Maler des 19. Jahrhunderts umfaßt. In einem besonderen Raum sind diese Werke vereinigt: Zeichnungen von CARSTENS und GENELLI, von OVERBECK, CORNELIUS, FÜHRICH, SCHADOW, SCHNORR, SCHWIND, SPITZWEG und vor allem von FEUERBACH, von dessen bedeutendsten Schöpfungen die Kgl. Bayerische Graphische Sammlung in München eine Auswahl zur Verfügung gestellt hat. Neben München beteiligte sich auch das Weimarer Museum durch die Hergabe einer Reihe von Zeichnungen, nächst diesen beiden staatlichen Instituten dankt die Secession einem Privatsammler, Herrn Alexander Flinsch in Berlin, eine überraschende Zahl von Leihgaben. So groß die Freude auch ist, mit der man wieder die zum Teil wirklich unvergleichlichen Blätter begrüßt, kann man sich doch der Frage nach der inneren Veranlassung zur Schaustellung dieser Werke nicht verschließen. Gewiß versteht man die Absicht der Secession, an Hand älterer Kunstschöpfungen die Basis des von ihr vertretenen Standpunktes darzutun, das Bestreben, jedem, der es noch nicht wissen sollte, zu zeigen, daß die Künstler, die sich



G. BONAVENTURA GENELLI † HEPHÄSTOS. ZEICHNUNG

hier zusammengetan, mit beiden Füßen fest auf dem Unterbau des historisch Gewordenen stehen, von dem eine gerade Linie, die der Qualität, zur jüngsten Zeit hinüberführt — aber trotz und alledem wirkt das Gebotene wie eine Verlegenheitsäußerung. Schon nach dem Gesichtspunkt, möglichst Fernerliegendes, weniger Bekanntes dem Publikum vorzuführen, lassen sich gegen diese Sammlung Einwendungen erheben. Die Jahrhundertausstellung hat über das gleiche Gebiet eine selbstverständlich weit lückenlosere Uebersicht geboten, unsere öffentlichen Handzeichnungskabinette verfügen über die denkbar bedeutendsten und durchaus nicht unbekannten Bestände und zahllose Publikationen, Aufsätze usw. haben in den letzten Jahren über das hier behandelte Thema reiches Material gebracht. Aber noch mehr: wenn auch, wie bemerkt, jedwede künstlerische Leistung schon nach dem Maßstab ihres inneren Gehaltes zusammengehört, wünscht man sich doch an dieser Stelle Dinge, die in stärkerer Beziehung zueinander stehen und lebendiger auf das Streben unserer Tage hinüberweisen. Was sagen uns in den Räumen der Secession die kühlen, blutleeren Karikaturen eines Carstens, die wacker langweiligen Skizzen von Geselschap und was soll man sich dabei denken, wenn eine mehr als mittelmäßige Zeichnung Wilhelms von Kaulbach, des heute reichlich Geschmähten, mit dem Prädikat „Verkauft“ bedacht ist? Kurz, man kann sich von dem unbehaglichen Gefühl nicht losmachen: das weitere Publikum, das keinen Augenblick zögern würde, dasselbe Blatt in der großen Kunstausstellung als öde und „akademisch“, als antiquiert abzutun, empfindet es hier, in der so gänzlich anderen Umgebung als „pikant“ und legt Werte hinein, die es ihm sonst beileibe nicht zugesteht. Dieser Gedanke verläßt den aufmerksamen Beschauer in der diesmaligen historischen Abteilung nicht, für deren Gestaltung in Zukunft man sich doch eine andere, durchdachtere Zusammensetzung wünschen möchte.

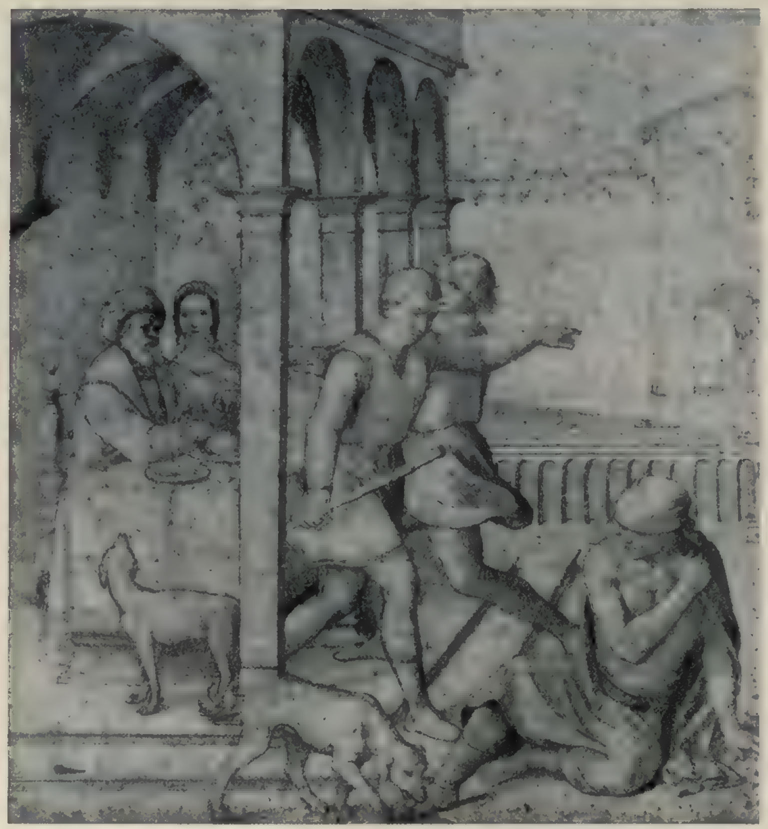
Die übrigen Säle enthalten in einer — auch das muß leider gesagt sein — oft wahllosen und wenig sorgfältigen Art der Anordnung und Aufstellung, die sich selbst bei einer kurze Zeit dauernden Veranstaltung wohl etwas liebevoller arrangieren ließe, Zeichnungen und Werke der vervielfältigenden Künste, endlich eine Reihe von Skulpturen, denen der große Mittelraum sogar ausschließlich zugewiesen ist. Wenn wir uns zunächst den Zeichnungen, Aquarellen, Pastellen usw. zuwen-



ANSELM FEUERBACH † — AM BRUNNEN. ZEICHNUNG

den, wäre ihrem Umfang nach an erster Stelle eine große, aus fünfzig Nummern bestehende Kollektion von Arbeiten LUDWIG VON HOFMANNS (Abb. geg. S. 221) zu nennen, die Blatt für Blatt von der gleichmäßig vornehmen, geschmackvollen Persönlichkeit ihres Schöpfers Zeugnis ablegt, aber darum doch nicht den Eindruck einer gewissen Leere vergessen läßt, die immer dann fühlbar wird, wenn eine Entwicklung, der man jede Sympathie entgegengebracht hat, den erhofften letzten Aufschwung zu wirklicher Bedeutung nicht genommen hat. LIEBERMANN (Abb. S. 228) erzielte mit seinen Pastellen bei anderer Gelegenheit schon tiefer gehendere Wirkungen, aber die Qualität dieser Blätter, in denen er dem gefährlichen Material der bunten Kreiden einen ganz neuen schimmernden und doch so satten Reiz zu entlocken versteht, tritt um so heller in Erscheinung, wenn man mit ihnen die Fülle der Pastelle anderer Künstler vergleicht, zu denen schließlich er die erste Anregung gegeben hat. Da wird es leicht ein wenig bunt und süß und die Absicht zu deutlich, gefällige Wirkungen zu erreichen. Auch bei den besten Schöpfungen der Art erfährt der Eindruck unter diesem Gesichtspunkt eine Trübung. Ich denke an OPPLERS Porträtskizze oder das Rennbahnbildchen, an KARDORFFS liebenswürdige Potsdamer Blätter oder an ISAAC ISRAËLS, der freilich erst gar nicht den Versuch macht, sich von der dem Pastell leicht anhaftenden Süßigkeit freizumachen. Aeußerst glücklich findet sich dagegen CORINTH

mit diesem Problem ab, indem er nur auf dem Untergrund einer kräftigen Zeichnung die Farben in mehr andeutender Weise verwendet. Auch in den Aquarellen vermißt man gelegentlich neue Ausdrucksformen; zu den erfreulichsten Werken zählen unter diesen die reizenden, diskret behandelten Kinderköpfe LINDE-WALTHERS, während FRITZ RHEIN in seinen übrigens sehr frischen Potsdamer Ansichten, ebenso wie HEINRICH HÜBNER in den allzu ausführlichen Interieurs und STERL in russischen Typen nichts Neues zu sagen verstehen. Sehr hübsch sind die Aquarelle und Guaschen WALTHER KLEMMS, der seinen von lustig bewegten Gestalten belebten Eisplätzen die gleiche anspruchslose, naturechte Physiognomie gibt, wie den bekannten, das gleiche Thema behandelnden Holzschnitten. Auch eine Federzeichnung — Neugierige am Brückengeländer — ist ganz vorzüglich. Die Zahl der bemerkenswerten Zeichnungen in Kohle, Bleistift und Tinte, einfarbig oder mit Aquarell- und Pastelltönen angelegt, ist groß genug. Großzügig und ernst wie seine Gemälde, sind BROCKHUSENS oft wirklich monumental wirkende Landschaften, abgerundet und voll tiefster innerer Beseelung ein Selbstbildnis von KÄTHE KOLLWITZ, die mit ihren übrigen Blättern, meist Studien zum Thema „Tod und Frau“, weniger geschlossene Wirkungen erzielt. Elegant und rassig zeigt sich PREETORIUS in seinen „Drei Kavalieren“ (Abb. S. 239) und in Studien und Skizzen; ROBERT L. LEONARD verleiht seinen Großstadttypen allerletzten Stiles auch durch die geschickt und sparsam verwandten Farben entschieden pikante Züge, sicher und vornehm gibt sich BREYER in Bildnisskizzen und Landschaften und BISCHOFF-CULM bewährt sich in einem farbig angelegten Kopf (Bildnis des Herrn Dr. Willecke) als einen Porträtisten von überraschender Ausdruckskraft und nicht gewöhnlichem Blick im Erfassen des individuellen Inhaltes seiner Aufgabe. Das Porträt Ferdinand Hodlers, in Temperafarben gemalt von EMIL ORLIK (Abb. S. 241), zählt neben dem vorgenannten Werk wohl zu den besten Schöpfungen der Bildniskunst auf dieser Ausstellung. MAX BECKMANN, auf den wir bei Besprechung der Steindrucke nochmals zurückkommen werden, hat eine Reihe interessanter Zeichnungen ausgestellt, unter denen man wohl den Figurenstudien und Kompositionsskizzen zur „Amazonenschlacht“, in erster Linie aber dem Halbakt eines „Schwertträgers“ von prachtvoller Festigkeit und Kraft der Haltung Bewunderung zollen möchte. MARTIN BRANDENBURG (Abb. S. 237) ist eine so ernste, grübelnde Persönlichkeit, daß man niemals leichtfertig über seine Arbeiten hinwegsehen kann, auch dann nicht, wenn man wie fast immer so auch hier wieder feststellen muß, daß es dem Künstler nicht möglich ist, den reichen Inhalt seiner Gedankenarbeit und seines Gefühlslebens in einen befriedigenden künstlerischen Ausdruck umzuwerten. Was bei Brandenburg aus innerem Zwang heraus geboren wird, das scheint bei BALUSCHEK dem Mangel an



JOH. FRIEDR. OVERBECK † — DER REICHE MANN UND DER ARME LAZARUS. ZEICHNUNG

ASMUS JACOB CARSTENS † PRIAMUS VOR ACHILLES. ZEICHNUNG

Selbstkritik und fesselloser Rhetorik zu entspringen. Nicht weniger als 24 Kohlekartons von Meterhöhe, „Wege der Maschine“ betitelt, schildern besonders die Eisenbahn und das was neben der Strecke in ihrer nächsten Nachbarschaft liegt: Fabriken und Rangierfelder, ja selbst das friedenlose Grab auf dem Großstadtkirchhof, der hart an den Bahndamm stößt. Es fällt schwer, für diese Erzählerkünste, die dem Beschauer nichts erlassen, ihm sogar die Schauer des Zugzusammenstoßes infolge falscher Weichenstellung mit einer platten Deutlichkeit vor Augen führen, den richtigen Ausdruck zu finden. Das eine sei gesagt: was diese Bilder und die in ihnen vertretene künstlerische Anschauung mit den Prinzipien und Leitsätzen der Secession zu tun haben, ist und bleibt unklar. Danach wird man sich hier gewiß ebenso staunend fragen wie vor den beiden Zeichnungen RICHARD MÜLLERS, von denen die eine, vielleicht nicht ohne Doppelsinn „Riesenarbeit“ benannt ist. Von



JOSEF FÜHRICH † DIE JUDEN IN DER GEFANGENSCHAFT. ZEICHNUNG

Heinrich Zille sieht man wieder zahlreiche Arbeiten: vielzuviele leider. Dieselbe Melodie immer aufs neue vorgetragen und handgreiflich verdeutlicht, muß schließlich ermüden und langweilen. Recht hübsch sind allerlei Motive aus Städten und Städtchen von Max Pretzfelder, übertroffen an Sicherheit und Schärfe des Blickes noch von Paul Paeschkes Ansichten belebter Großstadtplätze. Unter den noch wenig bekannten Namen fällt Arthur Knauer (Berlin) durch seine gut gezeichneten „Ackerpferde“, Benno Marienfeld (Magdeburg) durch einen in Menzelschem Geiste sicher und korrekt und doch durchaus nicht trocken gesehenen Bauernwagen („Mittag“) und Rudolf Grossmann (Berlin) durch eine originell und lebendig erfaßte Grunewaldpartie auf. Von beträchtlichem zeichnerischen Können, dem freilich vorerst noch die rechte Beseelung mangelt, zeigt J. Teichmanns (Frankfurt a. M.) Gruppe von drei halbliegenden nackten Mädchen, die ebenso erwähnt zu werden verdient, wie die tüchtigen Aktkompositionen Friedrich Weinzheimers in Köln. Im Anschluß an die zahlreichen Plastiken, die Klimsch in dieser Ausstellung vorführt, wäre noch die Reihe der Zeichnungen nicht gerade sehr bedeutender Akte und Kopfstudien zu nennen. Von Arbeiten älterer Künstler sollen einzelne Werke von Thoma, Uhde und Boehle nicht vergessen werden.

Unter den Werken der vervielfältigenden Kunst beansprucht die Lithographie den ersten Platz, der künstlerische Steindruck, der im Lauf der letzten Jahre in Deutschland, vor allem unter der Hand Slevogts, einen bedeutsamen aber noch nicht genug gewürdigten Aufschwung genommen hat. Von Slevogt ist leider nichts Lithographisches vorhanden, dafür begrüßen wir Corinth, der, wie Slevogt im „Lederstrumpf“, mit der nun fertig vorliegenden lithographischen Illustrationen des „Hohen Liedes“ sich gleich im Anfang eine höchst umfangreiche Aufgabe gestellt hat. Von Einzelheiten abgesehen, darf man das Ganze als einen entschiedenen Erfolg bezeichnen; auch in der Verbindung des Illustrativen mit dem Satzbild ist dadurch ein Fortschritt erreicht worden, daß die Schrift nicht mit Drucklettern hergestellt, sondern mit der Hand geschrieben und dann lithographisch übertragen wurde. Unter den Zeichnungen finden sich Kom-



ALFRED RETHEL † KOMPOSITION. ZEICHNUNG

Im Besitz der Kunsthandlung Victor Rheins, Berlin

positionen von großer Schönheit, besonders da, wo Corinth Gelegenheit hatte, in die unverhüllten Körper zu voller Reife erblühter Frauen die ganze Kraft und Sinnlichkeit seines Rot, Blau, Gelb und Grün vereinigt sich zu reizvollen, satten Akkorden. — Wie man sich auch im einzelnen zu der Ausstattung eines Buches mit Originallithographien stellen mag:



JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD † ZEICHNUNG

Temperamentes hineinzulegen. Merkwürdig fallen dagegen die bewegten Szenen ab, so die Tiergruppen und ein Mädchenreigen, dem etwas von Lahmheit und Starre innewohnt. Auch farbig sind die Lithographien sehr interessant: Corinth hat nur einige wenige, starke und ungebrochene Töne gewählt, ein klares in Slevogts „Lederstrumpf“ und Corinths „Hohem Lied“ wird man in Deutschland später die Wiederbelebung einer reichen und ausdrucksfähigen Kunst, die die Lithographie ist, zu schätzen wissen. Es ist zu hoffen, daß auch fernerhin Corinth häufig zur lithographischen Kreide greift; die übrigen von ihm

ausgestellten Blätter, darunter ein ausgezeichnetes Damenbildnis, ein Reiter usw., zeigen ihn auf bestem Wege. Neben Corinth gebührt MAX BECKMANN und WALDEMAR RÖSLER alles Lob für ihre lithographischen Arbeiten. Wenn man sich an Beckmanns Betätigung auf dem Gebiete des Steindruckes noch vor wenigen Jahren erinnert, muß man rein zeichnerisch die große Klärung und Beruhigung seines Stiles, das Streben nach edler und schöner Ausdrucksform ebenso anerkennen, wie das wachsende Verständnis für die Technik der Lithographie. Dafür bieten die Steinzeichnungen zum „Neuen Testament“ erfreuliche Beispiele. Rösler zeigt sich besonders in seinen Blättern, die Motive aus der Umgebung Berlins behandeln, als ein geschmackvoller, feinsinniger Landschafter und kluger Lithograph. Auch OTTO MÖLLER (Steglitz) wäre wegen seines lebendig gezeichneten „Rummelplatzes“ oder des „Fischmarktes“ zu nennen, schließlich noch EVA STORT, die zwar recht hübsche und ansprechende Motive findet, aber noch an einer gewissen Kleinlichkeit und Zaghaftigkeit krankt. WALSERS Illustrationen zu „Leonce und Lena“ sind nicht mehr ganz neu, sie wirken auch an dieser Stelle, durch ihre witzig-graziöse, wenn auch schwächliche Erscheinung. Unter den Ausländern ist RENOIR mit drei starkfarbigen Lithographien zu erwähnen, GAUGUIN (Abb. S. 230) mit einer Serie guter Drucke auf gelbem Papier, CÉZANNE, ODILON, REDON und schließlich FORAIN (Abb. S. 229), der sattsam Ueberschätzte. Es war berechtigt, daß man es hier bei einigen wenigen Beispielen bewenden ließ, darunter einem so guten älteren Blatt wie dem „Pfandleiher“, denn allzuviel des Materiales läßt bei Forain schnell genug die Eintönigkeit und engbegrenzte Ausdrucksfähigkeit hervortreten, jene Mängel, die ihn aufs handgreiflichste von Daumiers gewaltiger Persönlichkeit trennen, mit dem man ihn manchesmal verglichen hat.

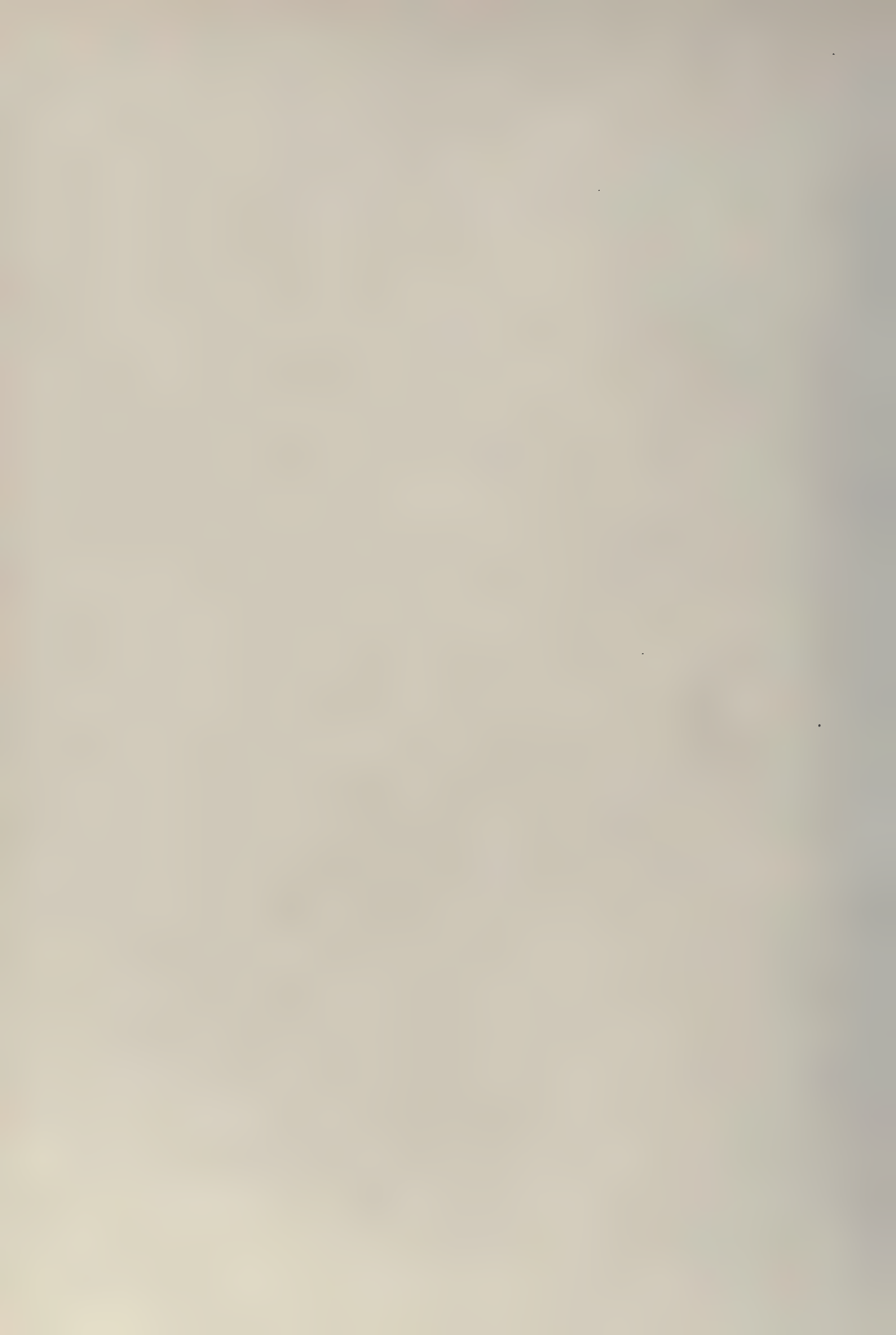
Unter den radierten Werken steht Liebermann mit seinem „Uhlenhorster Fährhaus“ neben Slevogts Kollektion an erster Stelle. Slevogt ist als Radierer noch sehr wenig bekannt, um so erfreulicher wirkt diese kleine Auswahl, die neben verschiedenen brillanten d'Andradeporträts (Abb. S. 238) und zwei kleinen Selbstbildnissen des Künstlers u. a. durch eine dem gleichnamigen Gemälde entsprechende radierte „Seelenmesse in der Allerheiligenhofkirche zu München“ des Interessanten genug bietet. Viel Anerkennung und Bewunderung findet HANS MEIDS „Othello-Zyklus“ (Abb. S. 243), der gegenüber älteren Arbeiten entschiedene Fortschritte, vor allem in der Entwicklung einer von der ersten „Manier“ befreiten Technik, aufweist. Immerhin will es mich dünken, als wenn die von manchem prophezeite glänzende künstlerische Offenbarung noch abgewartet werden müßte, da mir über Routine und bedeutendes Können hinaus ein tieferer Inhalt zu fehlen scheint. HERMANN STRUCK hat sich diesmal fast ausschließlich mit venezianischen Motiven abgegeben, die in ihrer allzusehr an Whistler erinnernden Behandlungsweise recht schwächlich und unselbständig wirken. Zu den sympathischsten Erscheinungen unter den Jüngeren gehört auch diesesmal wieder ADOLF SCHINNERER; auch PRETZFELDER, GABLER (mit hübschen Potsdamer Blättern), GIESE, LEDERER, deren Arbeiten sich alle in ungefähr gleicher Richtung bewegen,



MAX LIEBERMANN KINDERBILDNIS. ZEICHNUNG



ANSELM FEUERBACH †
AMAZONEN (ZEICHNUNG)





LOVIS CORINTH LITHOGRAPHIE

Verlag der Galerie Ernst Arnold, Dresden

bringen erfreuliche Proben ihres Könnens. WILLI GEIGER hat sich in dem „Stierkampf“ betitelten Zyklus nicht auf einer durchgehenden Höhe gehalten. So originell auch jene kleinfigurigen, räumlich amüsant komponierten Blätter sind wie etwa der Blick in die Arena, so wenig glücklich und der Sprache der Radierung angepaßt, wirken die Einzelfiguren der Toreros. Frisch und flott sind radierte Landschaften und Figurenszenen von PHILIPP FRANCK, feinfühlig in der Zeichnung der Baumstämme eine holländische Kanallandschaft von ERNA FRANK, kräftig und ansprechend ein Mädchenkopf von FERDINAND STEINIGER in Dresden. WALSER zeigt radierte Buchillustrationen im Geschmack des 18. Jahrhunderts, Arbeiten, die hinter seinen Lithographien zurückstehen, und MARKUS BEHMER vermag in dem Leisten- und Arabeskenschmuck für eine Gedichtsammlung nicht über leere Ornamentik hinwegzukommen. Unter den ausländischen Radierern steht MUIRHEAD BONE obenan, von dessen in England ganz besonders hochgeschätzten Arbeiten Herr Campbell Dodgson eine gewählte Kollektion mit zum Teil aus dem Handel völlig verschwundenen Blättern, dargeliehen hat. Auch PENNELL (Abb. S. 233) ist durch eine Auswahl seiner Arbeiten, vorzugsweise Motive aus den amerikanischen Städten vertreten. Eine kleine Anzahl ISRAËLSCHER Radierungen (Abb. S. 231), Porträtblätter ZORNS (Abb. S. 234), eine Reihe der großen FORAINS (Christus in Emmaus usw.), hübsche nordische Landschaften WERENSKIOLDS und Arbeiten EMILE ZOIRS, eines in Paris lebenden Schweden, dessen großgesehene und großgezeichnete Kompositionen nicht ohne Interesse sind, mögen noch genannt werden.

Unter den Holzschnitten ragen die farbig wie zeichnerisch gleichermaßen geschmackvollen Tierbilder EMIL POTTNERS (des bekannten Keramikers) hervor, neben ihm wäre JAKOB GLASNER mit hübschen, winterlichen Motiven zu erwähnen. REINHOLD HOBERG entwickelt auf dem an und für sich ja ganz unfruchtbaren Boden des Faksimile-Holzschnittes eine



JEAN LOUIS FORAIN RADIERUNG

Verlag der Galerie Ernst Arnold, Dresden

bedeutende Gewandtheit, wie sie z. B. in dem nach einer glänzenden Tuschzeichnung Slevogts gefertigten Schnitt hervortritt. Sonst ist wenig vom Felde des Holzschnittes zu berichten, trotzdem er besonders als Farbendruck viel, ja vielzuviel gepflegt wird. Aber etwas Neues und Gutes ist kaum zu bemerken, wie überhaupt in der fortschrittlichen Entwicklung ein Stillstand eingetreten zu sein scheint. Das beweisen in anderem Sinne auch die Arbeiten OTTO ECKMANNS, von denen eine Anzahl hier vereinigt ist: man sieht, daß man über das von Eckmann vor mehr als 15 Jahren Erreichte kaum wesentlich hinausgekommen ist.

Ein Werk der dekorativen Malerei stellt der von E. R. WEISS gemalte Gartensaal dar, dessen Architektur von Bruno Paul stammt.

Der Mittelsaal ist der Plastik überlassen, auf die wir im Rahmen dieser nur den Schwarz-Weiß-Arbeiten gewidmeten Zeilen nicht näher eingehen wollen. Es sei nur bemerkt, daß KLINGER mit zwei Bildnisköpfen, GAUL mit mehreren ausgezeichneten Tierplastiken, HILDEBRAND mit seiner Bergmannbüste, KLIMSCH mit einer ganzen Kollektion vertreten ist. Auch von BENNO ELKAN, HERMANN HALLER, GEORG KOLBE, ALEXANDER OPPLER und RICHARD SCHEIBE ist wiederum manches Tüchtige zu finden. Eine Zeitlang mußte freilich auch das Beste deutscher Kunst in den Schatten treten, das war solange noch RODINS wunderbare Mahlerbüste inmitten des Saales stand. An den überragenden Geist, der in diesen Bronzekopf gebannt war, an die Einfachheit und Noblesse plastischer Gestaltung konnte kein anderes Werk heranreichen.



PAUL GAUGUIN † LITHOGRAPHIE
Verlag der Galerie Ernst Arnold, Dresden

WAS IST STIL?

Von DR. EMIL UTITZ-Rostock i. M

I

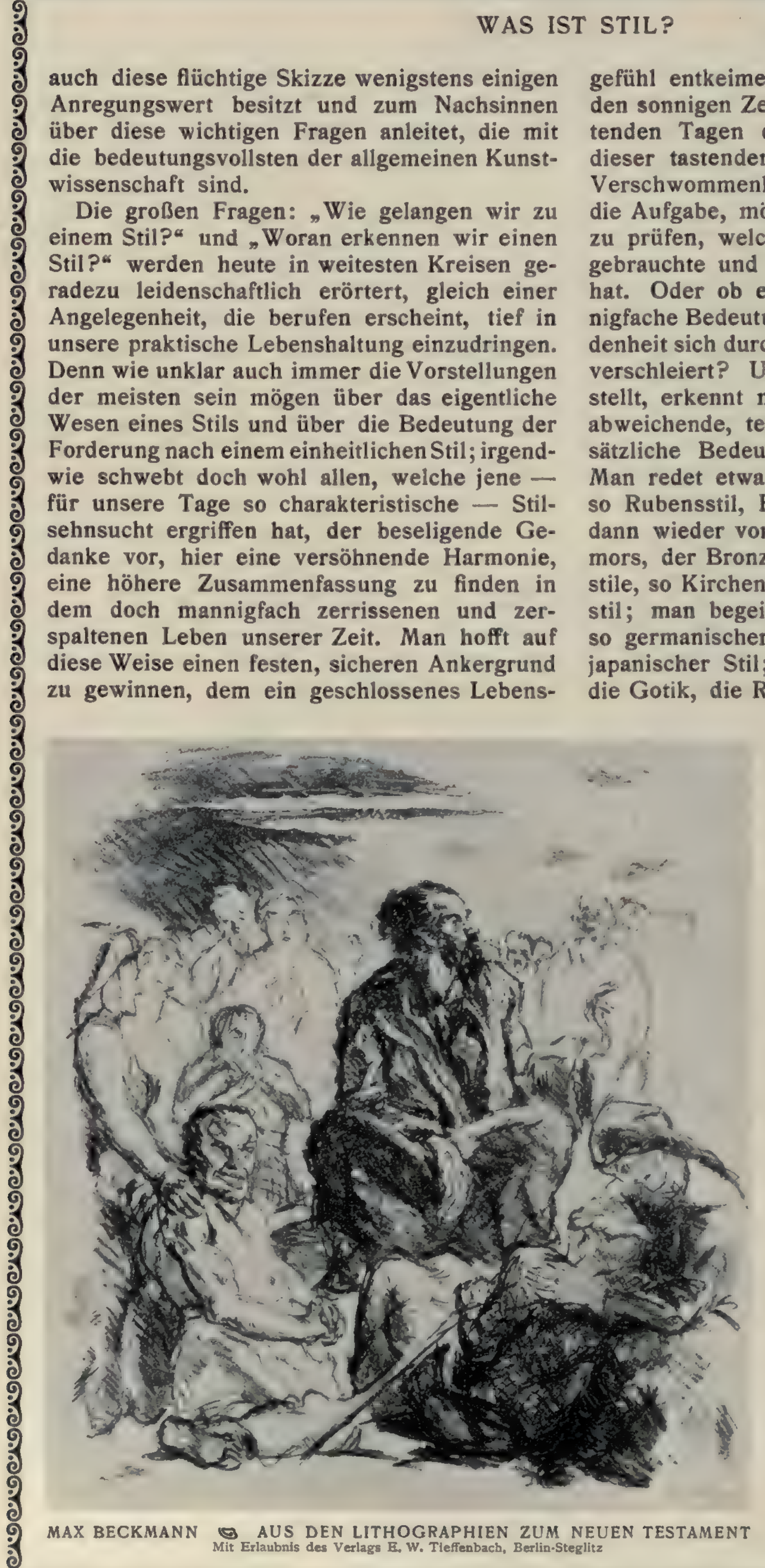
Unter diesem Titel erschien jüngst von mir im Verlage Ferdinand Enke in Stuttgart eine kleine Schrift, die denen, die unter der Vieldeutigkeit und Verschwommenheit unserer wichtigsten Kunstbegriffe leiden, einen Beitrag zu ihrer klaren und scharfen Fassung bieten will. An dieser Stelle vermag ich nicht mehr, als in gedrängtester Kürze die Grundgedanken meiner Arbeit darzulegen. So muß ich hier gleich im vorhinein den zweiten Teil meines Buches ganz ausschalten, der durch Erläuterungen zu den zwölf beigegebenen Bildtafeln die theoretischen Ausführungen zu verlebendigen trachtet und so anzudeuten sucht, wie sie dem praktischen Kunstbetriebe dienstbar gemacht werden können. Aber ich hoffe, daß



JOZEF ISRAËLS † KINDER AM STRANDE. RADIERUNG

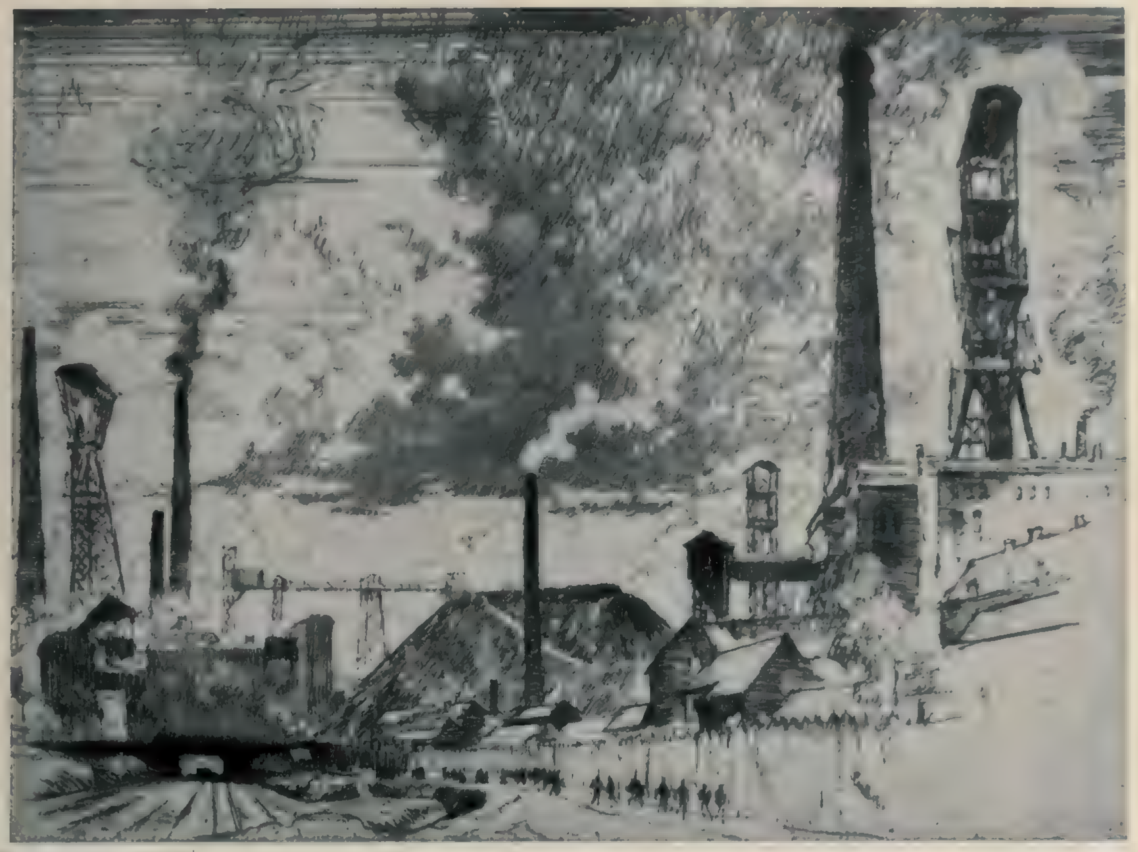
auch diese flüchtige Skizze wenigstens einigen Anregungswert besitzt und zum Nachsinnen über diese wichtigen Fragen anleitet, die mit die bedeutungsvollsten der allgemeinen Kunstwissenschaft sind.

Die großen Fragen: „Wie gelangen wir zu einem Stil?“ und „Woran erkennen wir einen Stil?“ werden heute in weitesten Kreisen geradezu leidenschaftlich erörtert, gleich einer Angelegenheit, die berufen erscheint, tief in unsere praktische Lebenshaltung einzudringen. Denn wie unklar auch immer die Vorstellungen der meisten sein mögen über das eigentliche Wesen eines Stils und über die Bedeutung der Forderung nach einem einheitlichen Stil; irgendwie schwebt doch wohl allen, welche jene — für unsere Tage so charakteristische — Stilsehnsucht ergriffen hat, der beseligende Gedanke vor, hier eine versöhnende Harmonie, eine höhere Zusammenfassung zu finden in dem doch mannigfach zerrissenen und zerspaltenen Leben unserer Zeit. Man hofft auf diese Weise einen festen, sicheren Ankergrund zu gewinnen, dem ein geschlossenes Lebensgefühl entkeimen kann, und träumt dabei von den sonnigen Zeiten der Antike und den leuchtenden Tagen der Renaissance. Gegenüber dieser tastenden Sehnsucht und begrifflichen Verschwommenheit erwächst der Wissenschaft die Aufgabe, möglichst sachlich und nüchtern zu prüfen, welchen Sinn eigentlich dieses viel gebrauchte und viel mißbrauchte Wort „Stil“ hat. Oder ob es sich hier nicht gar um mannigfache Bedeutungen handelt, deren Verschiedenheit sich durch die einheitliche Bezeichnung verschleiert? Und ist die Frage einmal so gestellt, erkennt man leicht, daß hierbei recht abweichende, teilweise sogar geradezu gegensätzliche Bedeutungen in Betracht kommen. Man redet etwa von dem Stil eines Künstlers, so Rubensstil, Rembrandtstil oder Makartstil; dann wieder von Materialstil, so Stil des Marmors, der Bronze usw.; man erörtert Zweckstile, so Kirchenstil, Warenhausstil, Bahnhofsstil; man begeistert sich für nationale Stile, so germanischer, romanischer, orientalischer, japanischer Stil; man erforscht Zeitstile, so die Gotik, die Renaissance, das Rokoko; man handelt über naturalistische, realistische und idealistische Stile und man spricht auch von dem Stil der einzelnen Kunstzweige, so dem Stil des Dramas, dem der Lyrik oder dem des Romans. Eines zeigen diese Beispiele wohl völlig deutlich: die Notwendigkeit, den zutreffenden Sinn dieser unterschiedlichen Inhalte festzustellen und ihrem Werte gerecht zu werden.



MAX BECKMANN ❧ AUS DEN LITHOGRAPHIEN ZUM NEUEN TESTAMENT
Mit Erlaubnis des Verlags E. W. Tieffenbach, Berlin-Steglitz

Wir beginnen mit dem Bedeutungstypus: Stil eines Künstlers; etwa Rubensstil, Rembrandtstil, Makartstil. Was ist darunter zu verstehen? Wohl nicht mehr und nicht weniger als die Eigenart der künstlerischen Persönlichkeit, soweit sie im Kunstwerke sich ausprägt. Denn all die Kunstwerke, die von der gleichen künstlerischen Individualität herrühren, haben eben als Kinder des gleichen Vaters eine gewisse innere Verwandtschaft, mögen sie vielleicht äußerlich noch so verschieden sein. Aber auch die



J. PENNEL RADIERUNG

persönliche Eigenart des Künstlers ist nichts ein für allemal Festgelegtes, Unveränderliches, nein im Gegenteil etwas Entwicklungsfähiges, jedenfalls Wandelbares. Allerdings bewegen sich diese Wandlungen innerhalb gewisser Schranken, welche die Entfaltungsmöglichkeiten des Ichs setzen. Immer haben wir hier unter Stil die charakteristische Eigenart des Künstlers zu verstehen, seine persönliche Handschrift, wenn ich mich so ausdrücken darf. Fassen wir Stil in dieser Bedeutung, verliert naturgemäß die Forderung nach einem allgemein einheitlichen Stil jeden sachlichen Wert, ja wird völlig sinnlos. Denn sie würde nichts anderes erheischen, als daß alle Künstler in Hinblick auf einen führenden Meister dessen charakteristische Eigenart und persönliche Note nachahmen und nachäffen. So entsteht jedoch nur trauriges, schwächliches Epigonentum; Modeströmungen vielleicht, aber niemals eine echte, starke Kunstbewegung. Ein derartiges Schaffen gleicht einem traurigen Karnevalsscherz, wobei künstlerisches Unvermögen sich hinter den Masken bedeutender Persönlichkeiten versteckt; aber es bleibt eben ein Maskenspiel: Panoptikumfiguren und nicht Gestalten, die erfüllt sind vom glühenden Odem schwellenden, drängenden Lebens.

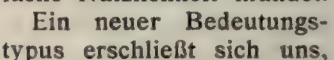
In einem ganz anderen Sinne — und damit kommen wir auf den zweiten Bedeutungstypus zu sprechen — redet man von Materialstil, etwa dem Stile der Bronze oder dem des Marmors. Von diesem Gesichtspunkt aus heißt Stil die Erfüllung oder Berücksichtigung all der durch das betreffende Material gegebenen Bedingungen im Kunstwerke. In jedem Material schlummern eben bestimmte künstlerische Möglichkeiten, und es ist Aufgabe des Künstlers, sie zu voller Wirkung, zu gesteigertster Entfaltung zu bringen. Sache der konkreten Kunstwissenschaften ist es nun aber, die Kenntnis dieser Materialeigentümlichkeiten und der besonderen Gesetze, die auf sie zurückgehen, zu vermitteln und so einem Kunsterfassen die Wege zu ebnen, das tief eindringend und verständnisinnig all die Werte auskostet, die das Kunstwerk uns beschert. Mit Materialstil hängt der Bedeutungstypus:

Zweckstil eng zusammen; denn neue Zwecke erheischen oft neue Materialien, und durch neue Materialien vermögen bisweilen neue Zwecke befriedigt zu werden. Unter Zweckstil, also etwa Kirchenstil, Palaststil, Rathausstil, haben wir die Gesamtheit der formalen



ANDERS ZORN FÜRST TROUBETZKOY. RADIERUNG

und gehaltlichen Einflüsse zu verstehen, die das Werk von seiner Zweckbestimmung her empfängt; denn naturgemäß bedarf es verschiedener Mittel zur Erlangung verschiedener Zwecke. Ist einem Kunstwerke ein Zweck gesetzt, dann muß es auch in jeder Beziehung der vollständigen Zweckerfüllung gerecht werden! In diesem Falle sprechen wir von Zweckstil, sonst von Stillosigkeit, denn überall wo in uns die Vorstellung eines angestrebten Zweckes hervorgerufen wird, das betreffende Werk aber diesem Zweck nicht gerecht wird, fühlen wir diese Diskrepanz als einen Mangel. Dies darf aber nicht so verstanden werden, daß mit dem Eindruck der Zweckmäßigkeit auch schon allen Ansprüchen an Schönheit Genüge geschieht, denn ein Ding, das zweckmäßig aussieht, kann noch sehr kahl, ärmlich, nüchtern und langweilig wirken, wie ein Mensch, der gleich einer Maschine pedantisch seinen Pflichten nachkommt. Wie wir uns im gewöhnlichen Leben nicht mit einförmiger Pflichterfüllung begnügen, so leisten wir auch in Geschmacksfragen nicht Verzicht auf die Schönheitswerte, die uns ein eifernder Puritanismus nehmen will, weil sie über die Zweckform hinausgehen. Es heißt eben Gestaltungen schaffen, die nicht nur unseren Zweckansprüchen genügen und die ihre Zweckbestimmung klar und schlicht offenbaren, sondern auch unsere Sehnsucht nach schmückender Schönheit befriedigen. Nur so möchte ich die Forderung nach Zweckstil vertreten, denn fassen wir sie anders, befürworten wir entweder phantastische Dekorationen, die Zweckbedürfnisse verschleiern und ihnen Gewalt antun, oder eine Stimmungslosigkeit, welche jeden zarten Duft mordet und in einfache Nützlichkeit mündet.



Ein neuer Bedeutungstypus erschließt sich uns, wenn wir dem Ortsstil unsere Aufmerksamkeit zuwenden. Er gründet sich auf die Berücksichtigung aller örtlichen Einflüsse im Kunstwerke. So ist es sicherlich nicht gleichgültig, welche Materialien ein Land den Künstlern darbietet, und es ist leicht einzusehen, daß der harte Basalt Aegyptens günstige Bedingungen für die strenge Art seiner Plastik bot,



ULRICH HÜBNER HAMBURGER HAFEN. ZEICHNUNG

und daß Griechenland ohne seinen großen Marmorreichtum viel schwieriger die Kunsthöhe hätte erklimmen können, die wir heute noch als geradezu märchenhaft anstaunen. Sehr wichtige Einflüsse gehen ferner auf das Klima zurück, ebenso auf die Art der Bodenbeschaffenheit. In erster Linie handelt es sich dabei natürlich um Architektur, aber auch andere Künste kommen hier bis zu einem gewissen Maße in Betracht; früher ging man ja so weit — um nur ein einziges Beispiel anzuführen — koloristische Vorzüge bestimmter Malschulen einfach aus den durch das Klima bedingten atmosphärischen Bedingungen erklären zu wollen. So meinte man, die von Wasser gesättigte Luft Venedigs verwische alle scharfen Konturen der Gegenstände; die untertauchende Sonne entfache in den Wasserdämpfen märchenhafte Farbenspiele, und darum müßten die Venezianer Koloristen werden. So einfach liegen nun die Verhältnisse nicht; wir bemerken häufig in gemischtsprachigen Gegenden, die von Slawen und Deutschen bewohnt werden, wesentliche Abweichungen des Farbengeschmacks und können diese Verschiedenheiten nicht auf klimatische Unterschiede zurückführen. Wir dürfen nicht den äußeren Bedingungen alleinige Macht zusprechen und ihnen zuliebe die inneren Veranlagungen vergessen. Kolorismus entsteht nicht durch das Klima, aber seine Besonderheit ist zum Teil von klimatischen Verhältnissen abhängig. (Der Schluß folgt)

ADOLF VON MENZEL UND DIE GESCHICHTE FRIEDRICHS DES GROSSEN VON FRANZ KUGLER

Als einen Beitrag zur Feier des 200jährigen Geburtstages Friedrichs des Großen veröffentlicht der Verlag S. Fischer im Dezemberheft seiner bekannten Zeitschrift „Die Neue Rundschau“ einige Briefe von Franz Kugler an die J. J. Webersche Verlagsbuchhandlung, in welchen Kugler sich u. a. auch mit der Mitarbeit Menzels an diesem Werke beschäftigt. Wir drucken hieraus mit Genehmigung des Verlags S. Fischer einige Stellen ab, die uns für die Beurteilung der Menzelschen Beteiligung an dem Werke von besonderem Interesse zu sein scheinen.

Die Anregung, die geplante Geschichte Friedrichs des Großen durch Menzel illustrieren zu lassen, hatte Franz Kugler selbst dem Verlage Weber gegeben. Er schreibt Mitte Februar 1839 an Weber:

„Als denjenigen Künstler, dem diese ganze Arbeit zu übertragen sein würde, weiß ich keinen besseren zu nennen, als Hrn. A. Menzel (Maler und Lithographen) in Berlin. Herr Menzel gehört zwar noch zu den jüngeren Künstlern Berlins und er ist erst seit einigen Jahren öffentlich aufgetreten; gleichwohl hat sich in ihm ein Reichtum der Phantasie, eine Sicherheit in allen Elementen körperlicher Darstellung, eine gründliche wissenschaftliche (namentlich historische) Bildung, eine belebende poetische Kraft entwickelt, wie alles dies vereinigt nur sehr selten gefunden werden dürfte. Ich halte dafür, daß gerade er sowohl für die Art der Gegenstände, deren Darstellung im vorliegenden Falle erfordert wird, als auch für die Menge der Darstellungen, welche zu liefern ist, als endlich auch in der Rücksicht, daß der Verleger mit einem reellen Manne, der seine Versprechungen erfüllt, zu thun habe, — ganz vorzüglich geeignet ist . . . . . Herrn Menzels Darstellungsweise, die entschieden auf Charakteristik und Individualisierung ausgeht, ist ganz besonders für historische Scenen geeignet. Zugleich aber hat er auch ein ganz vorzügliches Talent für eine symbolische, arabeskenartige Compositionsweise. — . . .“

Menzel übernahm die Arbeit, der er sich mit größtem Eifer widmete; doch bald zeigten sich unvorhergesehene Schwierigkeiten, über die ein Brief Kuglers vom 11. Februar 1840 berichtet:

„Sie werden es mir nicht übel deuten und werden mich, wie ich hoffe, keiner Parteilichkeit für Menzel zeihen, wenn ich Ihnen offen erkläre, daß ich seinem Briefe durchaus beistimme und daß ich vielleicht nur (vielleicht aber auch nicht) an seiner Stelle etwas zartere Ausdrücke gebraucht hätte. Ich bin moralisch vollkommen überzeugt, daß Menzel im guten Rechte ist und daß alle Schuld einzig und allein auf die Pariser Holzschneider fällt. Zwar habe ich die Original-Zeichnungen gerade der Holzschnitte nicht gesehen, über die er so ergrimmt ist, und ich gebe es zu, daß die Zeichnungen vielleicht nicht ganz so elegant und sauber gemacht sein mochten, wie andre von seiner Hand; nie aber kann er solche Fratzen und so leblos hölzernes Zeug gemacht haben, wie auf diesen Holzschnitten nur zu häufig ist. Auch ist mein Urtheil nicht eben ein bloß moralisches, wie man es nennt, sondern ich habe noch andre gute Gründe dafür. Ich entsinne mich sehr deutlich seiner Zeichnung, wo der Friseur dem Knaben Friedrich die Haare reglementsmäßig verschneiden muß: der Holz-Schnitt ist hier noch ganz passabel, aber schon fängt die technische Bequemlichkeit sehr bedeutend an vorzuwiegen und der Geist ist fast ganz verloren: nicht das, daß die Thür im Hintergrunde dieses Blattes höchst nüchtern (und nur holzschneidermäßig, oder vielmehr maschinenmäßig) behandelt ist, scheint mir hier das Schlimme, sondern daß die gespannte Hast in dem Gesicht und in der Bewegung des Friseurs und die zarte kindisch unglückliche Geberde des Knaben — worin vorzugsweise der Liebreiz und das Interesse des kleinen Bildes beruhte — daß dies verloren ist, daß der Holzschneider dies sehr bedeutend vernachlässigt hat, das scheint mir zu beklagen. (Das Gesicht des Knaben ist im Holzschnitt verdrießlich geworden, was es in der Zeichnung durchaus nicht war.) Doch sind das nur feine, zartere Nüancen, im Uebrigen



MARTIN BRANDENBURG   DIE FROHE BOTSCHAFT (ZEICHNUNG)

ist hier noch Gefühl für die Form, noch Haltung, mit einem Wort: praktische Tüchtigkeit, die bei den späteren Blättern so sehr zurücktritt. Dann ist die letzte Sendung, die Sie von Menzel erhalten haben, größtenteils so meisterhaft, so edel, so schön, auch so elegant gearbeitet, daß sich Keiner wird überreden können, dieselbe Hand, die diese Scenen von Katte's Ende u. dergl. gezeichnet, hätte jene geistlosen oder widerwärtig verzerrten Figuren hervorgebracht. Auch das muß ich zu Menzels Rechtfertigung bemerken, daß die letzte Sendung der Holzschnitte (ganz im Gegensatz gegen die früheren Anforderungen von Seiten der Pariser) eine ganz willkürliche Behandlung der Strichlagen (eine maschinenmäßige, im Gegensatz gegen die freie Hand des Zeichners) zeigte. Wenn somit auch Menzels Zeichnungen quelque peu négligés gewesen sind, so rechtfertigte dies die Holzschneider auf keine Weise, daß sie etwas ganz anderes (und zwar entschieden Schlechtes) daraus gemacht haben. — Ich beschwöre Sie, Alles anzuwenden, daß solch Unheil nicht aufs Neue geschehe; ich könnte weinen, wenn ich jene unbeschreiblich rührenden und zarten Scenen von Katte's Ende ebenfalls so gräulich verpfuscht aus Paris zurückkommen sähe. Und Menzel werden Sie gewiß seinen Ingrimm verzeihen, wenn Sie bedenken, wie wichtig für ihn diese Sache ist, wie man solche Fehler großentheils nicht den Holzschneidern, sondern ihm zur Last legen wird, und nun ein so mangelhaftes Auftreten über einen guten Theil seiner Zukunft den Stab brechen kann.“ —

Auch weitere unangenehme Begleiterscheinungen sind Menzel bei seiner Arbeit nicht erspart geblieben. In einem Brief vom Februar 1840 schreibt Kugler von einer mißfälligen Rezension in der Berliner Literarischen Zeitung, deren Einfalt und fast absichtlicher Mißverstand ihn so empört habe, daß er einen Gegenartikel zu Menzels Verteidigung geschrieben habe, den er allerdings dann vernichtete, weil es gewiß besser sei, solche anonyme Stimme nicht zu beachten. Am 26. März 1840 schreibt Kugler seinem Verleger Weber von einer zweiten solchen Affäre. „In beiden hiesigen Zeitungen (der Voß'schen und der Spenerschen) steht heute nemlich ein Artikel, vom alten Schadow, Direktor der hies. Kunstakademie verfaßt und unterschrieben, aus dem zwar Keiner klug werden kann, der aber jedenfalls mit großer malice gegen unser Unternehmen und scheinbar auch gegen die Unternehmer geschrieben ist. Er wird nicht ohne Einwirkung bleiben, schon heute kamen künstlerische Freunde zu mir gelaufen, die das Pasquill als einen der gesammten jüngeren Künstlerschaft angethanen Schimpf betrachten.“ — Kugler tröstet sich aber dann mit dem Gedanken, daß dies wiederum Anlaß gebe, von dem ganzen Werk ausführlicher zu sprechen und daß der Lärm für den Verleger ja das günstigste sei. Der Erfolg der Publikation hat ihm recht gegeben.



MAX SLEVOGT FRANCESCO D'ANDRADE ALS DON JUAN (RADIERUNG)

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

BONN. Im *Städtischen Museum* zeigte RUD. BOSSELT (Düsseldorf) in einer Kollektion von Medaillen und Plaketten, daß er einer der Besten auf diesem Gebiete ist; oftmals von so zartem, sicheren Stilgefühl für diese plastische Kleinkunst, wie man es in dieser Selbstverständlichkeit sonst eher bei unseren westlichen Nachbarn zu finden gewohnt ist; ferner eine Anzahl Bronzebüsten und einige Großplastiken (weibliche Figuren in Marmor und Kalkstein) von hohem Wollen und Empfinden, dazu edelster großdekorativer Wirkung. — Ebendaselbst gibt F. H. EHMCKE (Düsseldorf) eine Uebersicht über seine vielartigen Bemühungen um geschmackvolle neue Ausdrucksmöglichkeiten auf den verschiedensten Gebieten der angewandten Kunst: Bücher und Einbände, Plakate, Reklamedrucksachen, Exlibris, Metallarbeiten, Keramiken usw. — Man schätzt, hier im Westen zumal, seit längerem die Ehmcke-Antiqua, und sie erzielt in der Tat bei intimer Vornehmheit einer einzelnen Druckseite, kleiner Innenplakate und dergleichen höchst pikante Wirkungen in ihrem preziösen Stil. — Ohne jede Eigenart dagegen erscheinen die ebenfalls hier ausgestellten Arbeiten von Frau CLARA EHMCKE, — da reicht's denn freilich nur zu einigen geschmackvollen, aber gleichgültigen Stickereien, zu Kinderspielzeug und Parfümpackungen.
A. F.

BUDAPEST. Im *Kunsthaus* haben wir eine Kollektivausstellung von großem kunstpsychologischem Interesse. KARL KERNSTOCK, bis zum Jahre 1905 einer unserer



EMIL PREETORIUS DIE DREI KAVALIERE (ZEICHNUNG)

stärksten Naturalisten, hat derzeit plötzlich umgesattelt, um sich in stilistische Versuche zu vertiefen. Der Ernst und die Leidenschaft, mit welcher er die neue französische Botschaft von den Jüngern Cézannes und Gauguins und Matisse aufgenommen hatte, haben alle Freunde seines Talentes zu zurückhaltendem Zuwarten gezwungen. Jetzt hat er eine Kollektivausstellung veranstaltet, um zu beweisen, daß er den Hang zur Monumentalität von jeher in sich fühlte. Fürwahr sein erstes Werk, *Schiffsremorqueure* (1901), war schon monumental gedacht, seine Bewegungslinie einheitlich, seine Formen groß gesehen. Immer mehr vertiefte er sich in den Naturformen, bis er dann in den drei *Modellen* (1904) und hauptsächlich in seinem *Mutter und Kind* eine einheitlich wirkende Einheit schaffen konnte. Da kamen die fremden Theorien, und da ist er um einfach zu werden, zur Anatomie geflüchtet und hat Formen ausgedacht, Bewegungen erfunden, die alle Abstraktionen, aber keine Extrakte waren. Seine Phantasie aber — voll Lebensinhalt — ist fürs Abstraktionen-Schaffen nicht genug tief, reich und beweglich und so mußte er zurück zur Natur. So ist die Entwicklungslinie wieder scharf gezogen und die anatomiesuchende Episode mag von nun an als überwunden betrachtet werden. Dies ist ein neuer Beweis dafür, daß Vereinfachung und Synthese Entwicklungsformen des Naturalismus sind, aber nicht verwechselt werden dürfen mit dem Kunstwillen, welcher zur Abstraktion drängt, d. h. mit Antiimpressionismus, vielmehr sind die beiden Gegensätze, die nicht überbrückt werden können und dürfen. — Im *Nemzeti-Salon* haben wir eine Winterausstellung mit Kollektionen des Malers GÓTH und des Bildhauers JOBBÁGY. Ersterer ist ein sehr tüchtiger, geschickter Maler, der andere ist eben in Entwicklung begriffen, über die übrigen Aussteller ist aber leider gar nichts Wichtiges zu sagen. — Bei *Könyves Kálmán* stellt der Maler CÉLESTIN PÁLLYA aus, welcher altbewährte Effekte würdig weiter handhabt. Dr. B. L.

HANNOVER. Das steigende Interesse für die bildende Kunst, dem seit einigen Jahren auch die Einrichtung der „Herbstausstellung“ und einer „Permanenten“ (neben der über 70 Jahre lang einzigen „Frühjahrsausstellung“) Rechnung getragen hat, zeigt sich in erfreulicher Weise auch in der zunehmenden Verwendung öffentlicher Mittel für die Schöpfungen der Malerei und Plastik. So erscheinen auch die Erwerbungen für die öffentlichen Galerien aus den diesjährigen Ausstellungen nicht nur qualitativ sondern auch quantitativ recht bemerkenswert. Die Provinz kaufte — nicht alles kann an dieser

Stelle erwähnt werden — von THOMA „Mutter und Kind", von TRÜBNER „Rauchender Mohr", von M. LIEBERMANN „Weberei". Der „Verein für die öffentliche Kunstsammlung" erwarb unter anderem von CORINTH „Rokoko", von NAGEL „Oculi", von WEISGERBER „Selbstbildnis", von REINIGER „Eisack bei Bozen", von GARVENS „Marmorbüste des Schauspielers Holthaus" und von UHDE eine „Oelstudie" (Halbfigur eines Mannes). Die Stadt Hannover hat für das Kestnermuseum eine größere Zahl von Gemälden und Plastiken angekauft oder geschenkt erhalten: Darunter drei ältere Gemälde von GUSTAV KOKEN, von HENGELER „Susanna im Bade", von ULRICH HÜBNER „Holzhafen in Lübeck", von COHEN †, Frankfurt a. M., zwei Landschaften; ferner Bronzearbeiten von GAUL (zwei), von TUAILLON, von HANTELMANN, von KOWARZIK usw. Für die Sammlungen des Vaterländischen Museums der Stadt Hannover wurden kürzlich 24 architektonische und landschaftliche Zeichnungen des Hannoverschen Malers RUDOLF HERMANNS erworben. Die Blätter zeigen Motive aus der Stadt Hannover und ihrer Umgebung in einer hervorragend malerischen Auffassung. Mit den einfachsten Mitteln sind hier Wirkungen von einer sonst selten erreichten Farbigkeit und einem künstlerisch ganz ungewöhnlichen Reize erzielt. Pl.

KÖNIGSBERG. Nun soll auch Königsberg ein Ausstellungshaus für bildende Kunst und Kunstgewerbe erhalten. Dem Kunstverein ist es gelungen, 70000 M an freiwilligen Beiträgen zu sammeln, der Platz am alten Wrangelturm wird von der Stadt überlassen und die weiteren, für den Bau noch nötigen 30000 M hofft man noch durch freiwillige Beiträge zusammenzubekommen. Der Entwurf für die neue Kunsthalle ist von Professor LAHRS, der Lehrer für Architektur an der Königsberger Kunstakademie ist.

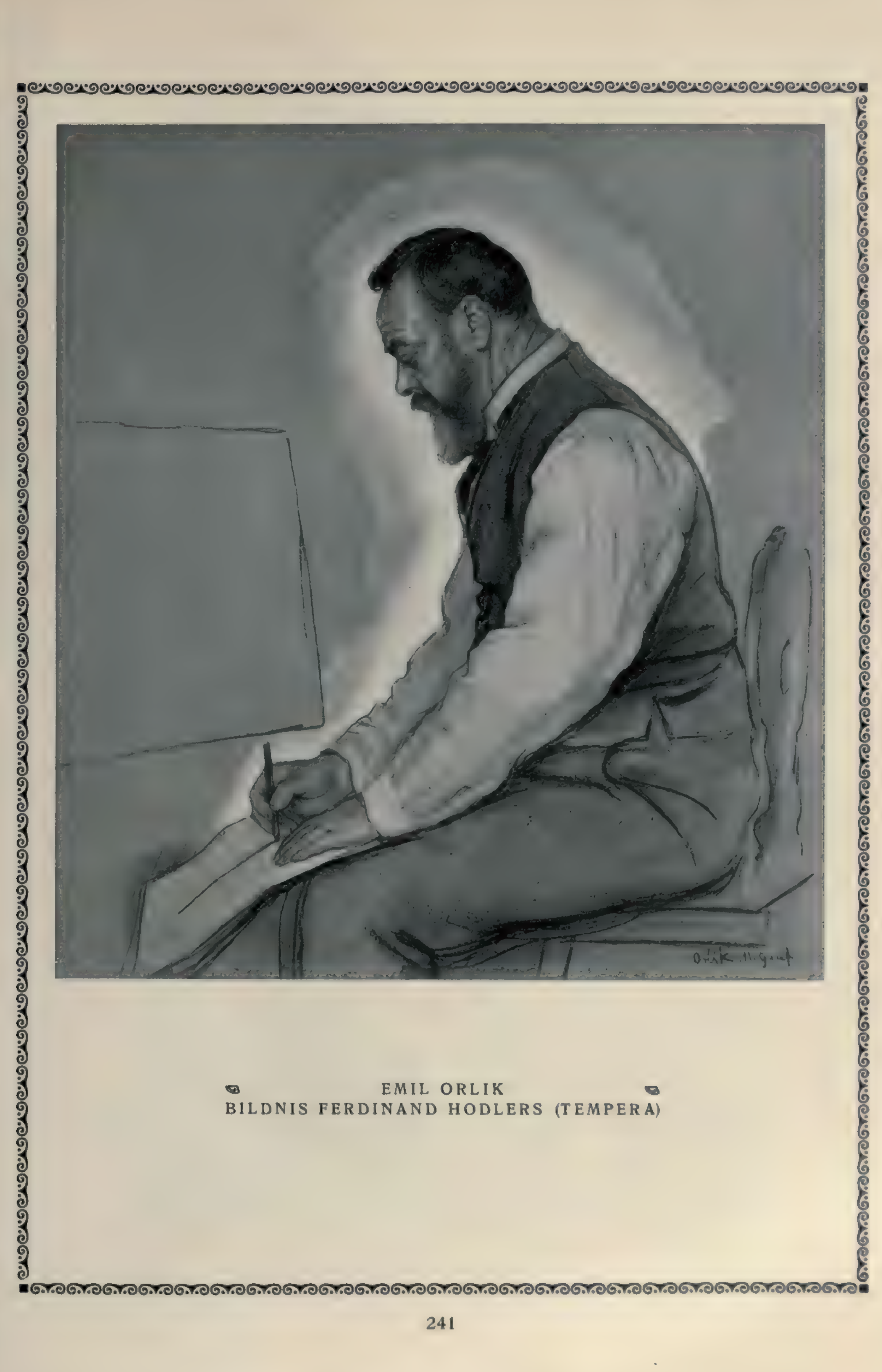
LEIPZIG. Der Kunstverein brachte kürzlich eine ausgezeichnete Ausstellung von ERICH ERLER-SAMADEN. Eine tiefe, ernste, man möchte sagen feierliche Empfindung beherrscht diesen Saal. Man fühlt vor jedem Bilde, daß hier ein echter Künstler an der Arbeit war, ein Künstler, der imstande ist, seine starken Empfindungen in guter Form zu gestalten. Eine seltene Harmonie. Erich Erler ist in aufsteigender Linie tätig. Die letzten Werke: „Dreikönigsreiter", „Bauernmaskerade", „Lichter im Tal", „Reiter im Schneegestöber" zeigen Souveränität des Pinsels. Sein Bruder ist in der Mache seiner Bilder vielleicht noch glänzender, Erich Erler aber hat eine tiefere Empfindung voraus, die seinen Werken, glaube ich, größeren Zukunftswert verbürgt. Auch äußerlich präsentieren sich die Bilder mit ihren hellen Rahmen in vorteilhafter Weise und geben dem Saal eine feine Geschlossenheit. Daneben hat noch ein anderer Münchener: EDMUND STEPPES eine kleine Kollektion seiner Werke ausgestellt, alles ernste, stille, feierliche Bilder, beinah altmeisterlich anmutend. Und doch steckt in jedem der Bilder modernes Farbenempfinden. Nur ist das Zeichnerische immer am stärksten betont. In einigen der Werke kommt der Künstler zu außerordentlich feinen und starken Farbwirkungen (Herbst an der Donau, Herbst im Jura, Meine Berge). Von den plastischen Werken möchte ich besonders die Arbeiten von FELIX PFEIFER (Leipzig), PAUL G. HÜTTIG (Berlin), einige Medaillen von H. EYERMANN und die feine Uhde-Büste von CIPRI AD. BERMANN hervorheben. Von den beiden Brunnenentwürfen Pfeifers halte ich den Fröschebrunnen in den Proportionen für verfehlt, dagegen ist der andere Entwurf mit dem Kinderreigen sehr gut. Porträt und Kleinplastik, das scheinen mir die beiden Gebiete zu sein, auf denen sich Pfeifer am sichersten bewegt. Die Floramedaille ist sehr schön; sie ist eine Vergrößerung des kleinen ebenfalls ausgestellten 25-Pfennigstückes. Ich habe nun schon verschiedene der seinerzeit eingereichten Entwürfe gesehen; es scheint aber, daß man in Berlin gerade die minderwertigste Arbeit zur Ausführung gewählt hat. GRIMM-SBG.

PRAG. *Jahresausstellung des Vereins der deutschen bildenden Künstler in Böhmen.* Diese Jahresschau zeigt eine künstlerisch aufsteigende Tendenz. Sie vermag wirklich Qualitäten und besonders auch Abwechslung aufzuweisen. Unter den Plastikern wirkt FERDINAND OPITZ durch seine mächtige und eigenartige Schillerstatue und den trotzig-verbissenen Beethovenkopf am stärksten. Die Themen ALOIS RIEBERS, das Steinbildnis Heines und zwei Frauenbüsten, sind weicher und einschmeichelnder, ihre Ausführung vortrefflich. Ein Kinder- und ein Mädchenkopf zeigen KARL WILFERTS reiches Können. Unter den deutschmährischen Künstlern, die als Gäste des Vereines drei Räume mit einer Auslese ihrer Kunst füllen, tritt als Bildhauer CARL WOLLEK mit zwei schöngliederigen Bronzestatuen hervor. Die Maler und Graphiker sind unter den Deutschböhmen in stattlicher Zahl vertreten. Unter ihnen bringt KARL KOSTIAL treffliche Damenporträts, EMANUELA SCHEDIVY zwei breitgemalte Bilder von virtuoser Technik und starker Wirkung, GEORG JILOVSKY eine vielseitige Kollektion, die eine Verstärkung und Vertiefung seines Talentes beweist, OTTY SCHNEIDER ein vorzügliches Dichterporträt, ALOIS WIERER reizende Gouachen, aber mindergute Oelbilder, MAX POLLAK eine Kollektion seiner Radierungen, LILLY GÖDL-BRANDHUBER großzügige, RICHARD TRÖGER stimmungsvolle Landschaften, GEORG KARS kecke Aktzeichnungen. Etliche neue Talente werden eingeführt und versprechen Erfreuliches. Die Modernsten sind durch WENZEL HABLIK, EGON ADLER, ERNST ASCHER vertreten und reizen die Beschauer zu Kontroversen für und wider. Unter den deutschmährischen Malern überragt ADOLF HÖLZEL mit meisterhaften landschaftlichen und figuralen Motiven, vorzüglich, wie immer, sind die Winterlandschaften HUGO BAARS, sehr gut schneidet CARL M. THUMA ab, HUGO CHARLEMONT, ANTON NOWAK, GUSTAV BÖHM, sind rühmend hervorzuheben. X.

NEUE DENKMÄLER

HANNOVER. Für das Denkmal, das Wilhelm Busch in seinem Geburtsorte Wiedensahl errichtet werden soll, wird der Entwurf des Bildhauers PROF. GUNDELACH und des Architekten OTTO LÜER, beide in Hannover, zur Ausführung kommen. Das Modell ist unter 70 in einem Wettbewerbe vereinten Arbeiten ausgewählt. Pl.

HILDESHEIM. Ein Komitee hatte für den Neustädter Markt, einen der schönsten Plätze mittelalterlichen Charakters im Stadtbilde des „nordischen Nürnbergs", einen Raabe-Brunnen bestimmt, der nach dem Entwurfe des Bildhauers ERNST MÜLLER-Charlottenburg als Ehrung des vor einem



EMIL ORLIK
BILDNIS FERDINAND HODLERS (TEMPERA)

Jahre in Braunschweig verstorbenen niedersächsischen Dichters Wilhelm Raabe gedacht ist. Während diese Angelegenheit noch in der Schwebe war, hat der Bankdirektor Leeser, der seiner Vaterstadt bereits das „Kehrwieder"-Denkmal stiftete, für den genannten Platz einen Brunnen geschenkt, dessen Entwurf von PROF. SEEBÖCK-Rom herrührt und einen Nachtwächter darstellt, der mit eingelegter Hellebarde ein Rudel Katzen auseinanderzujagen sucht. Die Kunstfreunde, die den Raabe-Brunnen ausgeführt und aufgestellt sehen möchten, fordern für ihr obdachlos gewordenes Monument einen anderen Platz und der andere Platz wird — das erscheint beinahe selbstverständlich — einen anderen Entwurf fordern. Pl.

ST. LOUIS. Adolphus Busch, der bekannte amerikanische Mäzen, hat für die Errichtung eines Denkmals für die drei deutschen Journalisten Schurz, Pretorius und Daenzer die Summe von 80000 M gestiftet. Zu diesem Betrag kommen noch 60000 M hinzu, die ein lokales Komitee in St. Louis aufbringen will. Das Denkmal wird in einem internationalen Wettbewerb vergeben.

WIEN. Der Ausschuß des Komitees zur Errichtung eines Lessing-Denkmales in Wien hat dem Bildhauer Professor FRANZ METZNER die Ausführung des Denkmals übertragen.

NEUE KUNSTLITERATUR

Kunowski, Lothar und Gertrud von. Unsere Kunstschule. Gebunden 40 M. Liegnitz, Verlag von Dr. Albrecht von Kunowski, Verlag für Nationalstenographie.

Unter dem Titel „Unsere Kunstschule" haben Lothar und Gertrud von Kunowski eine Publikation erscheinen lassen, die unter den kunsttheoretischen Werken kaum ihresgleichen hat — auch in der Literatur der Vergangenheit. Denn so viel theoretische Schriften wir von den großen Künstlern der Vergangenheit auch besitzen, ein so großartiges Gepräge wie diese Publikation hat keine. Mancher wird daraus dem modernen Künstlerehepaar den Vorwurf ganz gewaltiger Selbstüberhebung machen, aber wir haben eben heute andere Mittel, Gesagtes zu illustrieren als die Früheren. Freilich auch im Texte des vorliegenden Werkes tritt uns oft genug ein ungewöhnlich starkes Selbstbewußtsein Kunowskis entgegen. Das ist jedoch auch nicht kritisch ausschlaggebend. Es ist selbstverständlich, daß die Ueberzeugung von der Wichtigkeit seiner Lehre, von der künstlerischen Meisterschaft seiner Frau nur Voraussetzung sein muß zur Herausgabe eines solchen Werkes. Und sagt Kunowski, daß er immer einen großen Zulauf von Schülern gehabt habe, so gibt das auch uns die Gewißheit, daß ein starkes Verlangen nach einer anderen, sichereren, höheren Kunstunterweisung in der Jugend vorhanden ist. Solchem Verlangen kommt Kunowski meines Erachtens mit großer Geschicklichkeit und Tiefgründigkeit entgegen. Er bemüht sich mit heiligem Eifer nicht um sich, sondern um seine ganze Sache, seinen ganzen Beruf. Er will den Kunstlehrer wieder auf höchste Höhen stellen. „Möge diese Schrift dazu beitragen, ein zukunftreiches und alle Fähigkeiten stärkster Künstler und Denker beanspruchendes Gebiet zu dem ehrenvollen Beruf eines allgemein anerkannten Standes werden zu lassen." — Wodurch sich nun die Kunowskische Kunstlehre unterscheidet, läßt sich kurz nur unter Hinweis auf einige seiner prägnanten Lehrsätze und Bekenntnisse andeuten: Er will Tüchtige unterrichten ohne Qual. „Wir gehen stets von freier Auffassung und lebendigem Entwurf aus. Wo diese nicht vorliegen, kann von Unterricht nicht die Rede sein. Denn was zu bilden ist, bleibt stets der vom Schüler gebotene Keim eines möglichen Kunstwerks. Es wurde niemals vorgeschrieben in welcher Technik oder Art eine Arbeit zu beginnen sei." „Im Suchen nach Regeln für das Studium der Natur gingen wir nie von den alten Meistern aus,



HUGO WACH — LEIPZIGER BAHNHOFSBAU (ZEICHNUNG)



HANS MEID OTHELLO UND JAGO (RADIERUNG)

Platte V des Othellozyklus, erschienen bei J. Casper in Berlin

sondern von den Naturstudien der Schüler selbst und den in ihnen erfaßten Elementen der Naturerscheinung.“ „Eine Hauptstärke der Lehre besteht darin, den Anfänger zu hindern, daß er eine frische Impression durch unzweckmäßige Ausführung verderbe und abschwäche. Viele Künstler leiden darunter, daß sie ihre Impressionen nicht durchbilden, weil ihnen Mittel und Wege fehlen, die Keime und Werte ihrer Entwürfe zur Geltung zu bringen.“ — Mögen diese wenigen Sätze genügen. Das ganze Werk, dem die Tafeln nach Studien von Gertrud von Kunowski nicht etwa nur Zugabe, sondern Rückgrat sind, ist so getragen von Ernst, daß der Erfolg für keinen ausbleiben kann, der sich bemüht, mit solcher Führung Schritt zu halten. DR. BREDT

Carrière, Eugène. Schriften und ausgewählte Briefe. Herausgegeben von J. Delvolvé. Deutsch von F. E. Schneegans. 8 M. Straßburg 1911. J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel).

Wir denken heute anders über literarische Manifestationen eines Künstlers, der für seine Persönlichkeit und sein Werk zeugt, als eine Zeit, die ihm mit dem stereotypen Satz, „Bilde, Künstler, rede nicht!“ den Mund verbot. Wir sehen zwar unsere Künstler ungern als geharnischte Federschwinger in literarisch-polemischen Fehden, aber wir nehmen sonst dankbar jedes ruhige, unmittelbare schriftliche Zeugnis ihrer Individualität entgegen. Denn uns tut sich damit ein neuer Weg in die Tiefen einer künstlerischen Persönlichkeit auf: zum Werk tritt ein anderes reines Zeugnis künstlerischen Fühlens und Denkens ... So begrüßen wir auch, was Freunde Carrières in diesem Buche gesammelt und zusammengetragen haben an gelegentlichen Aufsätzen, die der feine Meister des Sfumato für Kataloge, als Kongreßberichte, als Plaudereien in Journalen, als Antworten auf Umfragen, als Vortragskonzepte niedergeschrieben hat, dann aber auch, was sie aus Briefen als bedeutungsvoll und des Charakters ephemerer Mitteilung entratend, auswählten, ja selbst die Aphorismen, Sentenzen und fragmentarischen Notizen, die Carrière auf seine Skizzenblätter hinwarf: ungefeilt, von ihrem Urheber nicht zum Druck bestimmt, aber gerade reizvoll in dieser herben Ursprünglichkeit. Äußerlich gewinnt durch dieses Vielerlei das Buch freilich den Charakter eines Schnitzelwerks, einer verzettelten Aphorismensammlung, und das um so mehr, als sich Carrière nicht etwa nur zur Kunst, sondern über die verschiedensten Gegenstände materieller und ästhetischer Kultur, mehr: zu Lebensbekundungen aller Art, äußerte. Liest man aber in aller Ruhe das Buch zu Ende und läßt man es auch an einiger verständnisvoller Liebe nicht fehlen, so wird trotzdem dieses Mannes und Künstlers Bild zu einem geschlossenen Ganzen, so baut sich vor uns eine Individualität zusammen, die von zwei großen Begriffen beherrscht wird. Diese Begriffe, die Carrière sozusagen „materialisierte“, sind: Schönheit und Freiheit. G. J. W.

Gregorovius, Ferdinand. Die Grabdenkmäler der Päpste, Marksteine in der Geschichte des Papsttums. Dritte illustrierte Auflage mit 73 Abbildungen im Text. Herausgegeben von Dr. Fritz Schillmann. Gebunden 4 M. Leipzig. F. A. Brockhaus.

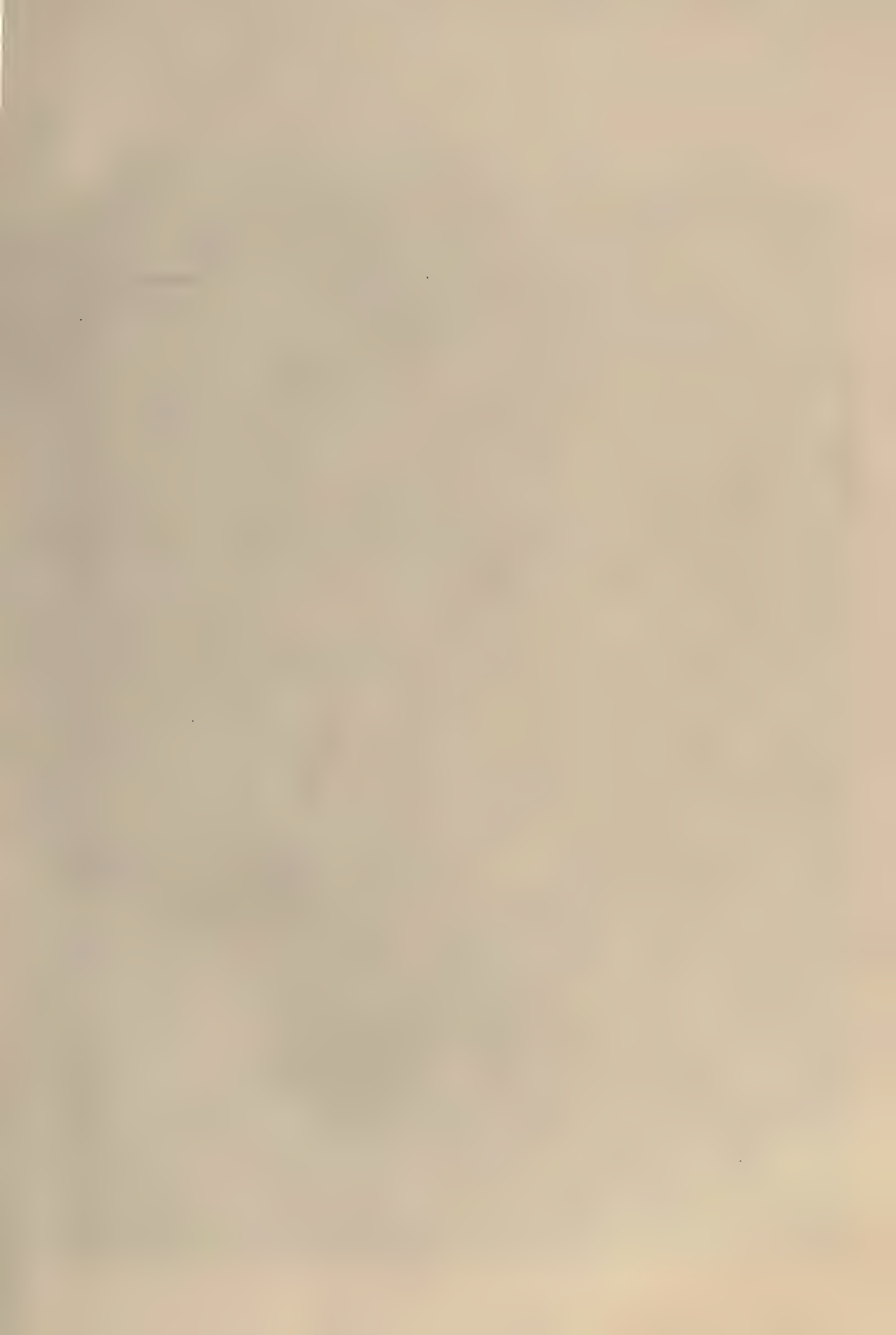
Zum ersten Male erscheint das berühmte Buch, in dem Gregorovius an der Hand der Grabdenkmäler in tiefen Charakteristiken und glänzender Sprache eine kurze Geschichte des Papsttums gegeben hat, in einer illustrierten Ausgabe. Freilich wäre es zu wünschen gewesen, daß die Abbildungen in viel größerem Formate wiedergegeben worden wären, so daß sie nicht nur den allgemeinen Aufbau der Denkmäler, sondern auch die Details hätten erkennen lassen, und auch derjenige, der den Band von Gregorovius als eine Art von Führer mit nach Italien nimmt, würde gegen diesen Vorteil die geringe Zunahme des Umfanges gern mit in Kauf genommen haben. Aber auch so muß man dem Herausgeber und Verleger für die Beigabe von Illustrationen der wichtigsten Grabdenkmäler dankbar sein und vielleicht läßt sich obiger Wunsch bei einer neuen Auflage berücksichtigen. Daß eine solche neue Auflage diesmal nicht so lange auf sich warten läßt, erscheint uns sicher, denn durch die Beigabe von Illustrationen wird das Buch an Popularität außerordentlich gewinnen. — Am Text selbst hat der Herausgeber nichts geändert, sondern er hat die Ergebnisse der neueren Forschung, die er gründlich berücksichtigt hat, in besonderen Anmerkungen am Schluß des Buches zusammengefaßt.

Fetzer, Prof. Dr. H. Einleitung in die plastische Anatomie für Künstler. Mit 18 Tafeln und ebensoviel Pausen. M 5.—. Tübingen, H. Lauppsche Buchhandlung.

Für den bildenden Künstler, Bildhauer wie Maler, gehört die Kenntnis des anatomischen Aufbaues des menschlichen Körpers zu den Haupthilfswissenschaften seines Berufes. Nur mit diesen Kenntnissen ausgerüstet, kann er alle Bewegungen der Muskeln und des Körpers naturgemäß wiedergeben, sie muß ihm das sein, was der Kontrapunkt für den Musiker ist, denn die Körperformen hängen ganz und gar von dem Spiel der Muskeln, von der Lage der Knochen usw. ab, sie greifen ineinander wie ein feingegliederter Mechanismus. Um diese Kenntnis dem Studierenden zu ermöglichen, dient vor allem das Studium nach Präparaten oder Nachbildungen in plastischer Form (Muskelmann) und das Zeichnen des Knochengerüstes des Menschen. Die Schwierigkeiten, die in früheren Zeiten Künstler zu überwinden hatten — ich erinnere nur an Michelangelo, der nächtlicherweile seine anatomischen Präparate studieren mußte —, sind heutzutage längst beseitigt und viele anatomische Hilfsbücher stehen unserer Jugend zur Verfügung. Ein solches stellt auch das vorliegende Buch dar, und in seiner Kürze und Sachlichkeit kann es den besten Werken dieser Art an die Seite gesetzt werden. Das Hauptgewicht ist auf die Muskeln und ihre Funktionen gelegt und hier naturgemäß auf diejenigen, die den Körper nach außen begrenzen. Die Abbildungen sind instruktiv und in der Nebeneinanderstellung des Knochenbaues und der Muskulatur leicht zu übersehen. Einen Wunsch hätte ich für eine spätere Auflage, die gewiß bald nötig sein dürfte, nämlich den, daß sich die Uebereinstimmung der Numerierung der einzelnen Muskeln in dem Abschnitt „Muskellehre“ mit der der Abbildungen ermöglichen ließe.

Die Toten des Jahres 1911

E. A. Abbey, Maler (1. August), London. Ernst Anders, Maler (16. Oktober), Düsseldorf. Thomas Ball, Bildhauer, Montclair (Amerika). Christian Max Baer, Maler (31. Januar), München. Peter Baumgartner, Maler, Berlin. Reinhold Begas, Bildhauer (4. August), Berlin. Edmund Blume, Genremaler, München. Hans Brühlmann, Maler, Stuttgart. Max Claus, Maler, München. Georg Conräder, Historienmaler, München. Wladislaus von Czachorski, Maler (12. Januar), München. Otto Donner von Richter, Historienmaler (14. November), Frankfurt a. M. Pieter Dupont, Graphiker, Hilversum bei Amsterdam. Richard Ebner, Maler (12. Februar), München. Heinrich Eickmann, Maler (29. Januar), Berlin. Gustav Eilers, Graphiker (27. Januar), Berlin. Alois Erdtelt, Maler (18. Januar), München. Franz Christoph Erler, Bildhauer (6. Januar), Wien. Fedor Flinzer, Maler (14. Juni), Leipzig. Wilhelm Frey, Maler (7. Februar), Mannheim. Gustav Goldberg, Maler (8. Mai), München. Carl von Großheim, Architekt (5. Februar), Berlin. Karl Häberlin, Historienmaler, Stuttgart. Ladislaus Hegedüs, Historienmaler, Budapest. Marie Hesse, Malerin, Karlsruhe. Hubert von Heyden, Maler (20. Januar), München. J. M. Heinrich Hofmann, Historienmaler, Dresden. August Holmberg, Maler (7. Oktober), München. Emil Hundrieser, Bildhauer (30. Januar), Berlin. Jozef Israëls, Maler (12. August), Haag. Eugen von Kahler, Maler, Prag. Josef Kowarzik, Bildhauer (19. März), Frankfurt. Christian Kröner, Jagdmaler (16. Oktober), Düsseldorf. K. M. Kuzmany, Kunstschriftsteller (25. November), Wien. Franz Lamorinière, Maler (4. Januar), Brüssel. Jules Lefevre, Maler (15. Juni), Paris. Alphonse Legros, Maler und Kupferstecher, Watford bei London. Viktor Paul Mohn, Maler (21. Februar), Berlin. Morten-Müller, Landschaftsmaler (10. Februar), Düsseldorf. Georg Müller-Breslau, Maler (20. Oktober), Schmiedeberg i. Schl. Leo Muesch, Bildhauer (6. Januar), Düsseldorf. Ferdinand Pacher, Maler, München. Charles J. Palmié, Maler (15. Juli), München. Franz Pernat, Maler (27. Februar), München. Ludwig Pietsch, Maler (26. November), Berlin. Hermann Pleuer, Maler (6. Januar), Stuttgart. Berthold Riehl, Kunsthistoriker (6. April), München. J. Rößner, Bildhauer, Nürnberg. Oscar Roty, Bildhauer (23. März), Paris. Anton Karl Rumpf, Frankfurt a. Main. Hermann Schaper, Historienmaler (12. Juni), Hannover. Ludwig Scheuermann, Maler, Herrsching b. München. Adolf Schill, Maler und Architekt, Düsseldorf. Albert Werner Schwarzburg, Maler, Breslau. Walter Sintenis, Bildhauer, Dresden. Valentin Sserow, Maler (5. Dezember), Moskau. Raimund von Stillfried, Maler, Wien. Bernhard Schröter, Maler, Meißen. Johan Tirén, Maler (25. August), Stockholm. Hugo von Tschudi, Generaldirektor der bayerischen Staatsgalerien (23. November), Cannstatt. Fritz von Uhde, Maler (25. Februar), München. Joseph Uphues, Bildhauer (2. Januar), Wilmersdorf. Ludwig Voltz, Tiermaler (26. Dezember), München. Josef Weiser, Maler (16. April), München. John Mac Whirter, Maler, London. August Wondra, Maler, Darmstadt. Felix Ziem, Maler (24. November), Paris.





FRANK BRANGWYN — NOTRE DAME ZU EU



FRANK BRANGWYN EINE PROZESSION NACH WESTMINSTER 1453

FRANK BRANGWYN

Von FORTUNAT V. SCHUBERT-SOLDERN

Wahres Künstlertum kann durch Fleiß und Erfahrung oder durch die tiefsinnigsten Spekulationen weder erworben noch verstanden werden. Die ausübende Begabung muß beim Künstler, die Empfänglichkeit beim Genießenden natürlich vorgebildet sein, sollen sich beide auf dem Gebiete der wahren Kunst begegnen und verstehen. Selbst die gewissenhafteste Kritik wird daher im besten Falle nur die äußeren Mittel erfassen und erklären können, mit denen der Künstler seinen Gedanken Ausdruck verleiht, die innersten Ursachen alles künstlerischen Schaffens und Genießens werden sich ihr stets entziehen. Zwar kann der menschliche Wille die vorhandenen Anlagen durch planmäßige Betätigung zur vollen Entwicklung bringen, zwar kann die Erfahrung dahin gelangen, dem inneren Erlebnis diejenige Gestalt zu geben, die die betreffende Kunstform erheischt, aber auch diese wird dem Künstler durch seine natürlichen Anlagen meist vorgeschrieben sein, und in den seltensten Fällen wird er dahin gelangen, über die ihm von der Natur gesteckten Grenzen hinauszugehen.

Auch bei Frank Brangwyn zeigte sich schon in früher Jugend eine streng gerichtete und in mancher Hinsicht scharf begrenzte Begabung, der die fast handwerksmäßige Schulung in Morris' Werkstatt weder eine andere Richtung



FRANK BRANGWYN DIE MÄHER (LITHOGRAPHIE)

zu geben, noch sie in ihrer Eigenart zu unterdrücken vermochte. Bis zu seinem 17. Lebensjahre hatte der aufstrebende Jüngling sich darauf beschränken müssen, nach Donatellos Skulpturen oder nach Mantegnas Bildern korrekte Zeichnungen anzufertigen, dann war er in Morris' Atelier dazu verhalten worden nach Entwürfen des Künstlers Tapeten und Stoffmuster auszuführen, ohne sich dabei die besondere Zufriedenheit seines Lehrers zu erringen, bis er schließlich im Alter von 17 Jahren seine ersten geringen Ersparnisse zu einer kleinen Kunstreise an die Ufer der Themse verwendete, an die sich seine erste Seereise auf dem Schiffe eines befreundeten Kapitäns anschloß. Befreit von den lästigen Fesseln des Werkstattzwanges war hier sein großes malerisches Talent fast plötzlich in Erscheinung getreten, um von nun ab stetig zu wachsen und sich weiter zu entwickeln. Ohne Vorschulung auf diesem Gebiete begann er frei nach der Natur zu arbeiten, entwickelte dabei ein Verständnis für das Wesentliche und Charakteristische alles Geschauten und handhabte Stift und Pinsel mit einer Freiheit und Sicherheit, die ihm die Bewunderung seiner damaligen Freunde und Gönner in reichem Maße eintrug. Fast ausschließlich beschäftigten ihn in dieser Frühzeit See- und Flußlandschaften sowie Darstellungen aus dem Leben und Treiben der Seeleute, und den atmosphärischen Stimmungen seiner Heimat entsprechend, strebte er hier einheitliche gedämpfte Tonwirkungen an.

Sein außerordentlich feiner Farbensinn, der ihn schon in seinen frühen Knabenjahren in dem blühenden Garten seines Geburtshauses zu Brügge berauschende Farbenharmonien erblicken ließ, die sich wie starke Erlebnisse in seine Seele gruben, fand neue Nahrung während eines langen Reiselebens. Brangwyn besuchte Kleinasien, die Donauländer, Syrien, Tunis, Marokko, Südafrika, Spanien und Italien, lernte die glühenden Lichteffekte des Orients kennen und gewann hier die Kühnheit und Kraft der Farbengebung, die die Werke seiner Meisterzeit auszeichnet.

Ist sein „Begräbnis zur See“ noch vorwiegend in dunkeln, trüben und unausgesprochenen Farben gehalten, so zeigen seine Aquarellskizzen „Von der Schelde bis zur Donau“ bereits eine frischere, kräftigere Farbengebung, bis er uns in seinem 1893 entstandenen „Buccaneers“



FRANK BRANGWYN WINDMÜHLE IN DIXMUYDEN (RADIERUNG)



FRANK BRANGWYN

ENTWURF FÜR EINEN FÄCHER



FRANK BRANGWYN DIE SEERÄUBER

(Abb. S. 249) mit der ganzen Lebhaftigkeit und Kraft des Kolorits entgegentritt, das diese zweite Periode seines Schaffens charakterisiert. Die leuchtend rote Flagge des Seeräuberschiffs bildet hier den Hauptakzent, den Kulminationspunkt der roten Farbengruppe, die sich in den Gewändern der Bemannung nach dem Vordergrunde zu allmählich bis zum warmen, rötlichen Braun abstuft. Den kräftigen roten Akzenten steht gleichsam als Komplement, als Gegengewicht, das tiefe satte Blaugrün der Wasserfläche gegenüber, während diese starken Kontraste im Hintergrund mit seiner rötlich-gelben Küste, von der sich die mattgrüne Flagge des brennenden Schiffes leicht abhebt, in sanften Harmonien ausklingen.

Mit Komplementen arbeitet Brangwyn auch in „Mars und Venus“ und zum Teil auch im „Laden des Gelbgießers“, in welch letzterem Bilde der grüne Rock des Mannes im Vordergrund, der farbige Hauptakzent, den leuchtend rötlichen und gelben Tönen der Messing- und Kupfergefäße gegenübergestellt ist, während das rosenrote Gewand der Verkäuferin, den vielleicht allzu grellen Gegensatz zwischen dem Gelb und Grün dämpft, und das Ganze zu einer wohltuenden Farbentriade vereinigt.

Ueberhaupt scheint Brangwyn, wo er nicht nach rein merochromen Wirkungen strebt, die Farbentrias Rot, Blau und Gelb sowie Rot, Grün und Gelb besonders zu bevorzugen. Erstere zeigt vor allem „Mars und Venus“, letztere der „Laden des Gelbgießers“, „Der Empfang des Generals Monk bei der Kürschnerinnung in London“ und die „Kartenspieler“. Trotz einer gewissen Neigung zur Poikilochromie (Vielfarbigkeit), wie wir ihr besonders beim „Geburtstag des Rajahs“ begegnen, sucht der

Künstler die gleichartigen Töne durch eine außerordentlich geschickte Verteilung des Raumlichts zu großen Gruppen zusammenzufassen und diese vereinigten Farbenkomplexe einander wirkungsvoll gegenüberzustellen. Dieses Bestreben tritt ganz besonders deutlich in seinem „Begräbnis in Venedig“ hervor, wo die Gondel mit ihrer mehr in bläulichen und grünlichen Schattentönen gehaltenen Bemannung, dem sonnenbeschienenen gelben Mauerwerk mit seinem warm goldgelben Weinlaub und dem in leuchtenden, rötlich-gelben Tönen gehaltenen Durchblick nach dem Kanal gegenübergestellt ist. Noch deutlicher äußert sich das Streben nach einer möglichst kräftigen und knappen Zusammenfassung der Farbengruppen, also nach einheitlicher Tonwirkung in den dekorativen Gemälden des Meisters, wie in der „Einschiffung der Königin Elisabeth“ im Festsaale der Kürschnerinnung in London (Abb. S. 252). Hier ist alles in einen leuchtenden warmen Goldton gehüllt, dem nur das helle Gewölk und das dunkle Blaugrün des Himmels gegenübersteht, und verwandten Effekten begegnen wir in anderen dekorativen Seestücken des Meisters.

Brangwyns Begabung zeigt eine Vielseitigkeit, wie sie wohl wenigen Künstlern unserer Tage eigen sein dürfte. Die menschliche Figur beherrscht er ebenso wie die Landschaft und die Architektur; die Aufgaben, die die monumentale Innendekoration an den Künstler stellt, wird er mit dem gleichen feinen Takt zu lösen verstehen, wie die des malerischen Genres oder des modernen sozialen Sittenbildes, und doch sind diesem so überaus vielseitigen Talente in anderer Richtung enge Grenzen gezogen. Die schlichte Freude an den intimen Reizen der Natur, das Gefühl für das Lyrische und Stimmungsvolle in Welt und Leben, kurz alles was wir unter dem Worte Gemüt zusammenfassen, bleibt seiner Kunst im wesentlichen fremd. Ihm sind die Erscheinungen der Außenwelt vorwiegend Repräsentanten der Prinzipien, der Farbe, Masse und Bewegung, und auch der Mensch ist ihm bei seinen monumentalen Schilderungen des modernen Arbeiterlebens nicht viel mehr als das individualisierte Glied einer Massenbewegung.

Brangwyns Radierungen hatte ich bereits Gelegenheit, in dieser Zeitschrift zu besprechen*). Um Wiederholungen zu vermeiden,

*) Jahrg. 1909/10, Maiheft



FRANK BRANGWYN KREUZIGUNG (ZEICHNUNG)



FRANK BRANGWYN APSIS DES DOMES IN MESSINA (RADIERUNG)



FRANK BRANGWYN — KONIGIN ELISABETH BEGIBT SICH AN BORD DER „GOLDEN HIND"

möchte ich mich hier auf einige Bemerkungen beschränken, die sich besonders auf die letzten Arbeiten des Künstlers beziehen.

Mit vollem Recht hebt Weixlgärtner in seinem, dem Meister gewidmeten vortrefflichen Artikel*) hervor, daß Brangwyn in seinen Aquarellstudien, die den Radierungen meist zugrunde liegen, ganz andere Wirkungen anstrebt. Arbeitet er dort hell in hell, in zarten luftigen Tönen, so sucht er in seinen Radierungen die Kontraste zwischen Licht und Schatten möglichst kräftig zu betonen; zeigen seine Aquarelle ein helles klares duftiges Freilicht, durch das die Massen gleichsam getragen und verflüchtigt werden, so ragen diese in seinen Radierungen finster und drohend gen Himmel, und wuchten schwer und massiv auf dem Boden. Um diese Wucht der Massen noch zu steigern, greift Brangwyn zuweilen, wie in seiner Radierung „Notre-Dame zu Eu" (Abb. geg. S. 245), zu dem Mittel, die oberen Teile der Architektur dunkler zu halten als die unteren. Aehnlichen Effekten begegnen wir auch in einem seiner monumentalsten und großartigsten Blätter, der „Brücke, Valentre" (Abb. S. 260), in der sich das vertikale Emporstreben zu fast übermächtiger Monumentalität und Wucht steigert. Zu dem hell erleuchteten Pfeiler im Vordergrund spannt sich das dunkle Brückenjoch, das hier als Verkörperung des Massendruckes erscheint; als Gegengewicht dienen die dahinter liegenden, ganz dunkel gehaltenen Brückenpfeiler, die dem hell beleuchteten und daher allzuleicht und luftig erscheinenden vorderen Pfeiler mit ihren dunkeln Massen den nötigen Rückhalt geben.

Ueberhaupt strebt Brangwyn in seinen späteren Blättern immer mehr darnach, die Massenverteilung möglichst klar und knapp zu gestalten und seine monumentalen Wirkungen durch möglichst einfache große Komplexe, ohne allzuviel ablenkendes oder zerstreuendes Beiwerk zu erzielen. So zeigt er sich besonders in seinen Radierungen aus dem zerstörten Messina, die in der fast geometrischen Einfachheit ihrer Formen nüchtern wirken würden, wenn sie nicht so überwältigend groß wären (Abb. S. 251). Wie so mancher genial veranlagte Meister, gelangt also auch Brangwyn dazu, mit seinem gereiften Künstlertum die innersten Triebfedern seines Schaffens zu erkennen und zu verstehen und dieses innere Wollen immer einfacher und überzeugender zum Ausdruck zu bringen.

*) Graphische Künste, Jahrg. 1909, S. 83 ff.

Die Wiedergabe der Reproduktionen zu unserem Aufsatz erfolgt mit Genehmigung der Galerie Ernst Arnold in Dresden, welche den Vertrieb der Brangwyn'schen Werke für Deutschland übernommen hat.



FRANK BRANGWYN
KOHLENBERGWERK (RADIERUNG)

WAS IST STIL?

Von Dr. Emil Utitz-Rostock

(Schluß)

Damit haben wir den Uebergang zu einem neuen Bedeutungstypus gewonnen, den wir als nationalen Stil bezeichnen, und den die künstlerischen Einflüsse ausmachen, die daher rühren, daß der Künstler einer oder der anderen Nation entstammt. Da einzureihen ist es, wenn etwa gesagt wird, der italienische Stil zeige mehr Formenschönheit, der deutsche mehr seelischen Ausdruck; oder der französische Stil huldige mehr der Farbe, der deutsche mehr der Linie. Nur muß man sich bei all diesen so weitgehenden Verallgemeinerungen darüber klar sein, daß Ausnahmen sehr häufig anzutreffen sind, und es sich lediglich hierbei um ziemlich beiläufige Bestimmungen handelt. Sicherlich bildet der nationale Einschlag mit eine charakteristische Note des Kunstwerkes, stellt demnach ein wirksames Moment dar, aber doch scheint es mir sehr bedenklich, gerade hier eine ganz strenge Stilforderung aufstellen zu wollen. Denn wie sollte sie auch lauten? Es wäre ja zweifellos sehr naiv oder höchst pedantisch, gleichsam gegen die Entwicklungsgänge unserer bedeutendsten Künstler etwa Protest zu erheben, weil sie in ihrem Schaffen zum Teil von ausländischer Kunst und fremden Kulturformen sich bestimmen ließen. Für die reife Kunst Dürers kommen italienische Einflüsse wesentlich in Betracht, und Goethe ließ sich doch von allen Seiten anregen; ein Leibl ist ohne Courbet und manche andere Franzosen kaum denkbar usw. Und trotzdem erscheinen uns gerade diese Künstler als höchst wertvolle Typen echt nationaler Art und Weise. Der nationale Einschlag ist eben nicht so gleichsam äußerlich zu behandeln, wie etwa klimatische Einflüsse, denen man durch offene Loggien oder geschlossene Erker Rechnung zu tragen vermag. Und die Forderung nach Steigerung nationaler Besonderheiten in der Kunst führt gar oft zur nationalen Pose, zur nationalen Phrase; ebenso wie die gegenteilige Forderung



FRANK BRANGWYN — VENETIANISCHE SCHIFFER



FRANK BRANGWYN — SANTA MARIA DELLA SALUTE IN VENEDIG

nach Unterdrückung nationaler Eigenart zugunsten allgemein menschlicher Werte meistens nur in einem uncharakteristischen und oberflächlichen Kosmopolitismus versandet. Nein, hier lasse man nur der Individualität des Künstlers freies Spiel; sein persönliches Wesen spiegle sein Werk. Hier wird sich meiner Meinung nach weniger durch ästhetische Gebote oder Verbote erreichen lassen, als vielmehr durch eine Erziehung im nationalen Geiste, im besten Sinne dieses Wortes. Wenn nationales Gefühl im Volksleben sich nicht schwellend regt, kann es auch in der Kunst sich nicht finden, denn in ihr prägen sich ja getreu alle geistigen und kulturellen Strömungen aus. Damit eröffnet sich uns der Ausblick auf einen neuen Bedeutungstypus von Stil: nämlich Stil im Sinne von zeitlichem Stil; also Gotik, Renaissance, Barock, Rokoko usw. Manche glaubten die große Tatsache des Stilwandels sehr einfach erklären zu können durch Abstumpfung und Erfindung. Abstumpfung und Ermüdung sollen den Verfall eines bis dahin herrschenden Stils verursachen; es erwächst ein Bedürfnis nach andersartigen, noch ungewohnten Reizen, und dieses Bedürfnis findet im neuen Stil seine Erfüllung. Diese Theorie kann aber höchstens die Notwendigkeit von Veränderungen erklärlich machen, nicht aber die bestimmte Art der Veränderungen; daß Wandlungen geschehen, nicht jedoch, warum gerade diese und keine anderen Wandlungen eintreten. Der Abstumpfungstheorie könnten auch beliebige, willkürliche Modeschwenkungen innerhalb eines Stils entsprechen, die ja genügend für Veränderungen und neue Reize sorgen, aber die Notwendigkeit gewaltiger Stilumwälzungen kann durch sie nicht begriffen werden, da sie eine inhaltliche Charakteristik gänzlich vermissen läßt. Wenn eine Form-



FRANK BRANGWYN DIE SCHWARZE MÜHLE IN WINCHELSEA (RADIERUNG)



FRANK BRANGWYN MOSCHEE VON ORTA KEUÏ, KONSTANTINOPEL (RADIERUNG)



FRANK BRANGWYN — DAS FEST DES LAZARUS (RADIERUNG)

sprache abstirbt, und eine neue gemeinsame Formwelt entsteht, so sind dies Folgen gewaltiger Umwälzungen im Leben der Menschen. Und wenn das Leben sich wandelt, muß es auch die Kunst, die ja mit sein kräftigster und unmittelbarster Ausdruck ist.

Meiner Meinung nach wirken beim Stilwandel zwei große Gruppen von Einflüssen mit: jene, die von dem jeweiligen Stande der Technik herrühren, und jene, die von der ganzen Kulturlage ausgehen. Es ist durchaus nicht meine Absicht, aus dem Stande der Technik den Stilwandel ableiten zu wollen; aber zweifellos schaffen Entwicklung der Technik oder gar Entdeckung neuer Verfahren reichere Ausdrucksmöglichkeiten; anderseits erzwingen wieder bestimmte Ausdrucksbedürfnisse eine Steigerung technischen Könnens, um sich voll zur Geltung zu bringen. Für die kritische Beurteilung von Kunstwerken ist nun Kenntnis des jeweiligen Standes der Technik eine unerläßliche Voraussetzung: denn man kann doch nicht mit Forderungen an ein Kunstwerk herantreten, die es bei dem gegebenen technischen Zeitkönnen nicht zu erfüllen vermag, und anderseits geht es keineswegs an, höhere Technik einer fortgeschritteneren Stufe einfach mit größerem Kunstleisten gleichzusetzen. Viel wichtiger aber als die eben besprochenen technischen Bedingtheiten sind die Einflüsse, die von der gesamten Kulturlage einer Zeit herrühren. Sie bildet nun für das Kunstleben durchaus keine gleichgültige Sache, ist sie doch gleichsam der Boden, auf dem es aufsprießt. So spiegeln sich in der Kunst die Freuden und Leiden, Sehnsüchte und Hoffnungen einer Zeit; ihre Stellung zu Welt und Gott. Nur darf man dabei nicht an so abstrakte Gebilde wie etwa Kants transzendentalen Idealismus denken, sondern an die ganze Art und Weise der Lebensführung und Lebensgestaltung. Wenn daher des Lebens Formen und Inhalte wechseln, ändert sich auch sein künstlerischer Ausdruck. Darum bewundern wir auch alte Kunstdenkmale nicht bloß ob ihres ästhetischen Wertes, sondern als lebende Zeugen toter Zeiten, die uns deutlich künden von dem Wollen und Streben, das damals geherrscht. Wenn wir von hier aus eine Stilforderung erheben, dann lautet sie wohl, daß ein Kunstwerk auch in der Tat das geistige Leben seiner Zeit, ihre Stimmung widerspiegeln soll, und nicht etwa fremd, kalt und teilnahmslos ihr gegenüberstehen, wie jene Epigonenwerke, die alles Heil in der Vergangen-

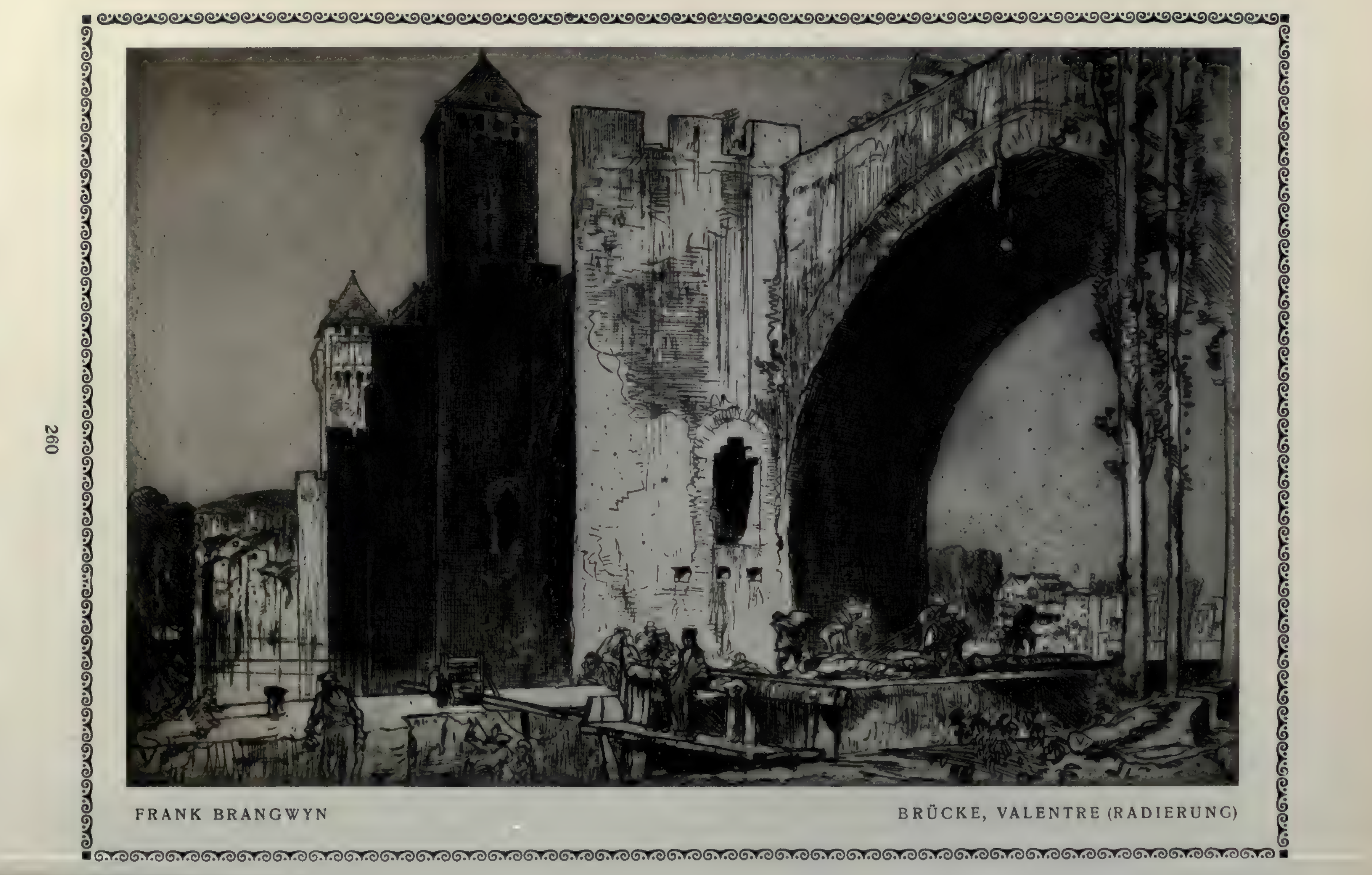
heit suchen und darob der Gegenwart vergessen. Aber man darf nicht — und dies geschieht so häufig — mit unbilligen Anforderungen an die Kunst herantreten und etwa verlangen, sie solle Ausdruck einer einheitlichen und harmonischen Lebens- und Weltanschauung sein, wenn vielleicht die Zeit selbst, aus der heraus sie ja geboren ist, vielfache Widersprüche und Gegensätze aufweist, zerrissen und zerspalten ist in einander bekämpfende Streitlager. Nein, hier ist nicht zu helfen mit ästhetischen Gesetzen und Normen, Satzungen und Vorschriften; sondern wenn wir nach einem Stil in diesem Sinne ringen, dann müssen wir uns erst die Grundbedingungen erkämpft haben, die ihn ermöglichen: eine harmonische Kultur, eine einheitliche Lebens- und Weltanschauung. Denn das ist der Boden, auf dem eine Stilkunst dieser Richtung gedeihen kann; und vielleicht der tiefste Zusammenhang, der die Kunst mit dem Leben verbindet. Und darum gilt es, daß unser Leben erst stark und groß werden muß, wenn wir eine starke, große Kunst wollen.

Noch zwei Bedeutungstypen von Stil müssen ganz kurz zur Sprache kommen; nämlich zuerst Stil im Sinne von naturalistischer und idealistischer Stil. In anderer Verwendung setzt man Stil immer in Gegensatz zum Naturalismus. Hier handelt es sich immer letzten Endes um das eigentümliche Verhältnis des betreffenden Kunstwerkes zum Naturvorbild: die Wirklichkeitsnähe, bezw. die Distanz. Dabei kommen also nicht zeitliche Bestimmungen in Frage, sondern Gestaltungsprinzipien. Allerdings ist zu sagen, daß es im Wesen verschiedener historischer Stile liegt, ob sie mehr naturalistisch oder idealistisch schaffen, denn nicht willkürlich und zufällig treten diese Erscheinungen auf. Verwandt damit ist nun Stil im Sinne von dramatischer, epischer, plastischer, malerischer Stil usw. Auch hierbei handelt es sich nicht um örtliche oder zeitliche Bestimmtheiten, um dem Gesetze der Wandlung und Veränderung unterworfene Gegebenheiten, sondern da bedeutet Stil die Besonderheit eines bestimmten Kunstzweiges und die Berücksichtigung der auf dieser Eigenart fußenden Gesetzmäßigkeiten. Bedeutenderen Künstlern wird im allgemeinen ein klares Bewußtsein der ästhetischen Sonderart der einzelnen Kunstzweige eigen sein, woraus aber durchaus keine Ablehnung der reichen Einflüsse folgen soll, mit denen eine Kunst die andere zu befruchten vermag. Nur müssen eben diese Einflüsse verarbeitet werden, d. h. sie bedürfen der Umsetzung in die Wesensart der betreffenden Kunst. Hier nähere Details bieten, hieße in die spezielle Aesthetik der einzelnen Künste und Kunstarten eintreten.

Damit hätten wir nun alle die Bedeutungen besprochen, welche der eine einzige Name „Stil" deckt, wobei wir eine stattliche Reihe wesentlich verschiedener Bedeutungstypen kennen lernten. Die Frage erledigt sich uns nun wohl von selbst, ob ein Kunstwerk nur einer oder der anderen der hier entwickelten Stilforderungen Rechnung zu tragen hat oder ihrer Gesamtheit. Denn überall sahen wir ja, daß Nichterfüllung gewisser Stilanforderungen Mängel und Lücken zeitigt, und daß nur dort annähernde Vollkommenheit herrschen kann, wo eine geschlossene, versöhnende Harmonie hergestellt ist zwischen Stilansprüchen und Stilbefriedigung. Denn nur dann bleibt kein quälender Rest, und es erblüht jene wundervolle Ausgleichung und Abrundung, das Merkmal einer jeden großen Kunst.



FRANK BRANGWYN — DER STURM (RADIERUNG)



FRANK BRANGWYN BRÜCKE, VALENTRE (RADIERUNG)



JACOB MARIS — AN DER WIEGE

Aus dem Maris-Werk, Verlag von Scheltema & Holkema, Amsterdam

JACOB MARIS

Von Kurt Erasmus

In napoleonischer Zeit war der Großvater von Jacob Maris als Soldat aus Böhmen ausgewandert, hatte halb Europa bereist und sich schließlich in Holland, im Haag niedergelassen, wo er eine Holländerin heiratete. Ihr Sohn Matthijs wurde Buchdrucker. Seine Hauptbeschäftigung bestand im Drucken von Holzschnitten und Lithographien, von denen er jeden Sonnabend Exemplare nach Hause brachte, um bei seinen Kindern die Liebe zum Schönen zu wecken. Hierfür wurde er in reichem Maße belohnt; denn seine drei Söhne Jacob, Matthijs und Willem gehören zu den bedeutendsten modernen, holländischen Malern.



Noch kleine Knaben, zeigten alle drei große künstlerische Begabung, die sie früh auszubilden sich bestrebten. Der älteste Sohn Jacob, der am 25. August 1837 geboren war, fertigte bereits vor seinem zwölften Jahr beim Kunsthändler Weimar im Haag Aquarellkopien nach damals beliebten, modernen holländischen Malern an. Mit zwölf Jahren kam er in das Atelier des Interieurmalers J. A. B. Stroebel, bei dem er sich im Aquarellieren weiter übte und Lithographien kopierte; alles in der Absicht, Zugang zur Zeichenakademie zu erlangen, was ihm auch bald glückte. Auf der Akademie lernte er nun die genaue und saubere Wiedergabe antiker Bildwerke. Diese exakte Zeichenweise war die Vorbe-

dingung zu Jacobs späterer breiten Malweise, was er stets mit großer Dankbarkeit anerkannte. Nach des Künstlers eigener Anschauung gäbe es keine bessere Vorschule für einen Maler, als die Zeichenakademie; denn nur wer die Form völlig beherrsche, könne mit ihr frei schalten und zusammenfassen, was einzeln den Gesamteindruck zu stören drohe. 1852 verließ Jacob diese Anstalt und das Atelier von Stroebel, um zu dem damals in der Residenz sehr gefeierten Huit van Hove zu kommen. Huit van Hove wie auch Stroebel gehören zu jener uns Moderne recht unsympathisch anmutenden romantischen Malerschule, die in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts auch in Holland in Blüte stand. So ist es denn kein Wunder, daß auch Maris' erste Werke Sujets dieser Richtung behandeln. Ihre Produkte sind sie jedoch nicht, da schon sie eine etwas freiere Auffassung und mehr künstlerische Behandlungsweise zeigen. Ueberdies gehörte van Hove nicht zu jenen ganz engherzigen Romantikern. So sandte er seine Schüler mitunter zu seinem Vater in die französische Oper, damit sie ihm beim Malen der Kulissen behilflich wären. Auf diese Weise lernte Jacob neben der feinen subtilen Malweise seines eigentlichen Lehrers, auch die breitere, auf Gesamtwirkung berechnete des alten B. J. van Hove. 1854 gingen Schüler und Lehrer nach Antwerpen, wo sie sich aber bald entzweiten. Maris, dem sein Bruder



JACOB MARIS — DIE MÜHLE

Aus dem Maris-Werk, Verlag von Scheltema & Holkema, Amsterdam



JACOB MARIS — DORDRECHT

Aus dem Maris-Werk, Verlag von Scheltema & Holkema, Amsterdam



JACOB MARIS STADTANSICHT

Aus dem Maris-Werk, Verlag von Scheltema & Holkema, Amsterdam

Matthijs bald nachfolgte, besuchte nun fleißig die Akademie und war oft in der Galerie zu finden, wo er sich an den alten Niederländern erfreute; vor allem machten die Primitiven einen großen Eindruck auf ihn. Nach zwei Jahren kam Jacob nach dem Haag zurück und skizzierte hier eifrig nach der Natur; viel Wert legte er hierbei auf die genaue Wiedergabe jeder Einzelheit. Auch jetzt noch waren die Werke des jungen Künstlers aus jener alten Malerschule geboren. Was er ausstellte, waren meistens holländische Interieurs des XVII. Jahrhunderts, beeinflußt vor allem durch P. de Hooch. Zeitweise lebte Maris auch im Gelderland, das von Bilders als Malerland neu entdeckt war. Inzwischen war Matthijs aus Antwerpen zurückgekommen, und beiden bot sich 1860 die Gelegenheit zu einer Reise durch Deutschland und die Schweiz, deren Rückweg sie über Paris führte. Eine Erinnerung an diese Reise, ein kleines Bildchen mit einem Mädchen aus badischem Lande, zeigt, wenn auch noch nicht den eigentlichen Jacob Maris, so doch wenigstens seine Vorliebe für idyllische Ruhe, die später in einem Teile seiner Gemälde oft wiederzufinden ist. Im Haag zurück, versuchten es beide Brüder zunächst mit einem eigenen Atelier, aber leider mit wenig Erfolg. 1863 lebt Jacob wieder bei seinen Eltern. Durch die äußeren Umstände gezwungen, nahm er das Anerbieten des Seemalers Louis Meyer an, ihm bei Erledigung seiner vielen Aufträge behilflich zu sein. Lang währte sein Aufenthalt in seiner Vaterstadt aber nicht, denn Meyer starb 1866, und ein Jahr später war es Jacob möglich, seinen Wohnort in eine ganz andere Um-



JACOB MARIS STRAND

Aus dem Maris-Werk, Verlag von Scheltema & Holkema, Amsterdam



Aus dem Maris-Werk, Verlag von Scheltema & Holkema, Amsterdam

JACOB MARIS
EIN LÄSTIGER GAST

gebung zu verlegen, dahin, wohin ihn die Werke jener Schule lange gezogen hatten, nach Paris. Und welch ein Wunder: die Werke der Barbizonschule hatten auf Jacob schon früher einen großen Eindruck gemacht, jetzt ging er nach Paris und seine Gemälde, die nun entstanden, sie zeigen deren Einfluß nicht. Maris malt italienische Modellfiguren und stellt fast regelmäßig im Salon aus. Vorübergehend arbeitete er auch im Atelier Hébert. Was Maris suchte, war ein Leben führen zu können, ganz gemäß seinen eigenen Künstlerintentionen, und das fand er, aber sich selbst hat er während des Pariser Aufenthaltes nicht gefunden. 1868 heiratete er in sehr beschränkten Verhältnissen ein holländisches Mädchen. In den folgenden Jahren sehen wir Gemälde entstehen, die der Widerschein seines häuslichen Glückes sind: Eine Mutter, die ihr Kind stillt, und die an der Wiege ihres Kindes eingeschlummerte junge Frau. Wie innig neigt sich auf ersterem (Abb. S. 267) die Mutter über ihr Erstgeborenes, und welch ein häuslicher Friede weht uns in letzterem (Abb. S. 261) entgegen, einem kleinen dunklen Interieur, das nur von einer Kerze schwach erleuchtet wird, und — echt holländisch — eine Katze hat die Aufgabe des Wiegens übernommen. Ganz frei von der alten Schule und den alten Holländern ist Maris auch hier noch nicht; denn bei dem letztgenannten Gemälde ist die Aehnlichkeit mit Dous Werken wohl nicht rein äußerlicher Art und auch ein Bild des folgenden Jahres, eine Fähre, läßt wieder an Altholland denken, an Salomon van Rujsdael.

Teils vielleicht die Sehnsucht nach seiner Heimat, die wohl aus diesen Bildern spricht und noch mehr aus einer kleinen Landschaft, in der ein Bauernjunge sehnsüchtig auf die Ebene zu seinen Füßen blickt, teils — vielleicht auch die Hauptveranlassung — war es der Deutsch-Französische Krieg, der in Maris den Entschluß reifen ließ, nach dem silbrig dunstigen, farbensatten Holland zurückzukehren. Der Herbst 1871 sieht die kleine Künstlerfamilie im Haag wieder. Vor sechs Jahren hatte Maris sein Heimatland verlassen, weil der Künstler in ihm nach einer anderen Umgebung drängte. In dieser Zeit hatte er sich sein Leben völlig nach seinen eigenen Wünschen gestalten können; er war Figurenmaler geworden. Und doch fand er keine innere Befriedigung, er war noch im Ringen und Drängen. Da sieht er nach so langer Zeit das holländische Flachland wieder, und was er in der Ferne vergeblich suchte, die alte Heimat gibt es ihm und kann es ihm jetzt geben, da er mit gereiften Künstleraugen heimkehrt. Von nun an entstehen alle die Werke, denen Jacob seine Bedeutung als moderner holländischer Landschaftsmaler verdankt. Was ist es, das den Beschauer in Maris Werken immer von neuem fesselt? Betrachten wir zunächst seine Städteansichten und Landschaften mit Gebäuden. Die Abbildung S. 262 zeigt vor hellem Himmel eine hohe Mühle, umgeben von vielen niedrigen Häusern und Hütten, an ihr vorbei führt ein Weg über eine Brücke mit weißem Geländer vor grüner Baumgruppe. Eine erhabene Ruhe liegt über der Darstellung dieser Mühle. Auf einem anderen Gemälde (Abb. S. 263) hebt sich dunkles, massiges Laub von der mächtigen Dordrechter Kirche ab und wieder in einem dritten Bild, einer Ansicht von Amsterdam flimmert es von Sonnenlichtern. Alle diese Bilder haben eines gemeinsam: „man kann nicht einen Gegenstand verändern oder auf eine andere Stelle rücken, ohne den Gesamteindruck zu zerstören. Jede Turmspitze und Laubmasse, alles ist in seiner Ausdehnung und Stellung zu einander genau bestimmt, und nicht weniger gewollt die betreffende Farbenzusammenstellung. Und wie natürlich und selbstverständlich muten uns alle diese Kompositionen an! Darauf gerade beruht die Bedeutung eines großen Kunstwerkes, daß wir die Empfindung haben, dieser Vorwurf könne nur so und nicht anders wiedergegeben werden, gleichgültig ob wir dieser Absicht bewußt werden oder nicht. Daß Maris aber in der Tat auf die Komposition einen sehr großen Wert legte, hat er uns selbst bezeugt. Sogar ein 2—3 cm größerer Rand konnte nach ihm die Wirkung selbst eines großen Gemäldes erhöhen oder verringern. Ein weiteres Moment bei Maris ist die Farbenzusammenstellung, ja mitunter beruht die Hauptwirkung eines Gemäldes auf dem Anschwellen und Abnehmen einer einzigen Farbe. Er soll einmal gesagt haben „Stel mij een toon, welke ook, en ik zal er U mijn schilderij uit doen ontwikkelen.“ Bei einem pflügenden Bauern z. B. ist es eine blaue Farbenskala, die ihren Höhepunkt im blauen Rock des Landmanns hat, dem das Silbergrau der frühen Morgenluft als anderer Pol gegenübersteht. Gerade diese „Ackergemälde“ gehören zu Jacobs reifsten Schöpfungen. Sie datieren alle aus der Zeit nach 1880, in welchem Jahre er eine kurze Zeit in Oosterbeek sich aufgehalten hatte. Die holländische Landschaft stellt aber dem empfänglichen

Künstlerauge noch ein Problem, das vielleicht das spezifischst holländische genannt werden kann. Dies niedrige, teilweise sogar unter dem Meeresspiegel liegende Land, wird natürlich von einer sehr wasserreichen Atmosphäre eingehüllt. Und könnte der auf dem Lande lastende Dunst vielleicht auch anderswo in einer wasserreichen Gegend vorkommen, den hoch über der Erde sich wölbenden holländischen Himmel finden wir nirgends wieder. Am prächtigsten kommt er am Meer zur Geltung. Ein derartiges Bild, das sich mit dem berühmtesten Himmel aus Hollands goldenem Zeitalter auf der Delfter Ansicht von Vermeer mindestens messen kann, besitzt die Sammlung Drucker im Rijksmuseum zu Amsterdam. Es ist ein großes Gemälde mit ganz niedrigem Horizont, über dem sich der dichtbewölkte Himmel wölbt. Das ist ein Sich-Zusammenballen und Ineinanderwälzen von weißen, hell- und dunkelgrauen Wolken, nur hier und da ein kleines Stückchen Blau! Und vorn im Wasser die beiden kleinen Muschelfischer mit ihren wartenden Karren.



JACOB MARIS JUNGE MUTTER
Aus dem Maris-Werk, Verlag von Scheltema & Holkema, Amsterdam

Die Großartigkeit und verschiedenartige Schönheit der holländischen Landschaft hat Maris mit unvergleichlich künstlerischer Feinheit wiederzugeben verstanden. Und weil er sich hierzu einfacher, nicht gekünstelter, wenn auch wohldurchdachter Mittel bediente, hat er auch auf seine Landsleute einen so großen Eindruck gemacht, daß er allmählich ihr gefeiertester, moderner Landschafter wurde. Eigenartig ist Maris' Ansicht, daß es für die künstlerische Wirkung geradezu von Nachteil ist, ein Gemälde direkt im Freien zu malen. In der freien Luft meinte er, wechseln die Licht- und Luftstimmungen so rasch, daß der gewollte Eindruck nicht klar und deutlich zum Ausdruck kommen könne. Habe man vorher genug eingehende Naturstudien getrieben, so müsse das Bild selbst im ruhigen, gleichmäßigen Licht des Ateliers entstehen. Daß diese Ansicht Berechtigung hat, beweisen seine Werke.

Jacobs eigentliches Schaffensgebiet war die Landschaft, aber er hat auch, wie wir dies bereits während seines Pariser Aufenthaltes hervorhoben, Figuren gemalt. Meistens waren es Darstellungen aus seinem häuslichen Lebenskreise, Bilder seiner eigenen Familie. Zwei Beispiele seien hier noch gegeben. Das eine zeigt eine mehr porträtmäßige Darstellung seiner Tochter beim Kirschenessen. Wie erstaunt fragend blickt dieses kleine Mädchen mit der Puppe im Arm den Beschauer an! Das zweite Bild (Abb. S. 265) ist mehr genreartig aufgefaßt, ein kleines Kind auf hohem Stuhl, dem eine Katze die Milch aus der Schüssel wegleckt. Aus diesen kleinen idyllischen häuslichen Szenen dürften wir auf einen Charakterzug bei unserem Künstler

schließen. Hinzu kommt noch, daß er immer von neuem zu Pinsel und Palette griff, um diese kleinen Weltbürger bei den verschiedenartigsten Beschäftigungen und in stets neuen Situationen auf der Leinwand festzubannen. Es spricht aus all diesen Gemälden ein liebevoller Vater, der alle die vielen Sorgen dieser kleinen Wesen mit der ihnen eigenen wichtigen Miene mittrug. Er empfand ihr reiches Innenleben, spürte ihm nach und sonnte sich in seinem häuslichen Glück. Und die Liebe zu seinem eigenen Heim übertrug er auch auf seine Freunde. Er liebte die Geselligkeit, keine großen lärmenden Feste, aber einen fröhlichen Kreis guter Bekannter sah er gern um sich. An solchen Abenden erfreute der älteste Sohn des Künstlers die Gesellschaft durch gute Musik; denn Jacob selbst war ein aufrichtiger Verehrer der Tonkunst, vor allem Beethovens. Da Maris ein so empfängliches Herz für alles wahre Schöne hatte, so kommt es uns fast selbstverständlich vor, daß er auch stets hilfsbereit war. Gerne unterstützte er seine Kunstbrüder, die in Not waren, sei es, daß sie ihn um Rat baten, bei ihren Arbeiten, sei es, daß sie an den täglichen Lebensbedürfnissen Mangel litten. Auch kaufte er Werke junger vorwärtsstrebender Künstler, um ihnen zu helfen und ihre Schaffensfreude zu erhöhen. Vergebens klopfte kein Bedürftiger an Maris' Tür. So wurde denn Jacob Maris allmählich nicht nur ein gefeierter Künstler, sondern als Mensch auch verehrt und hochgeschätzt. Und als er am 8. August 1899 in Karlsbad, wo er Genesung von einem Leiden suchte, die Augen für immer schloß, da standen an seiner Bahre nicht allein seine Verwandten, sondern ganz Holland trauerte um seinen dahingeschiedenen großen Sohn.

BISMARCK UND DIE KUNST

Von Herrn Professor *K. von Lange* in Tübingen erhalten wir folgende Einsendung zum Abdruck:

Mein Gutachten über die Frage des Bismarck-Nationaldenkmals auf Seite 205 des Februarheftes hat Herrn Carl Strecker so gereizt, daß er in der „Täglichen Rundschau" vom 18. Januar in einem „Aesthetiker - Weisheit" überschriebenen Artikel böse über mich herfällt. Meine Bemerkung: „Bismarck verstand nichts von Kunst und Kunstgeschichte. Er würde einem Denkmal in historischen Formen sicher nicht das Wort geredet haben" bezog sich natürlich auf die bildende Kunst in ihren historischen Formen. Herr Carl Strecker hält mir entgegen, daß Bismarck sehr viel gelesen, ein gutes Gehör, gehabt und Melodien gut auswendig gelernt habe. Was das mit meiner Behauptung zu tun hat, weiß ich nicht. Ich habe auch bisher immer geglaubt, daß das Lesen vieler Bücher noch kein Beweis für Kunstverständnis sei. Außerdem hat Herr Strecker nicht einmal verstanden, daß meine Bemerkung l o b e n d gemeint war: „G o t t s e i D a n k verstand Bismarck nichts von historischer Kunst. Er würde gewünscht haben, ein Denkmal aus dem Geist s e i n e r Zeit heraus zu erhalten." Das war der auf der Hand liegende Sinn meiner Worte. Es ist nicht schön von Herrn Strecker, daß er mir die Freude mißgönnt, auch in diesem wie in anderen Punkten mit Bismarck übereinzustimmen.*)

Ein anderer Kritiker in der „Post" benutzt meine Bemerkung, daß die keltische Dolmen-Setzung des einen Entwurfs an „Nordisches Barbarentum" erinnere, dazu, es „beschämend" zu finden, „daß ein d e u t s c h e r Kunstgelehrter noch heute von nordischen Barbaren spricht, nachdem man sich gerade ungefähr darüber klar ist, daß alle hochgediehenen Kulturen des Altertums im Grunde germanisches Geisteseigentum gewesen sind." Es scheint, daß einige Werdandi-Leute auf der Lauer liegen, ob sie jemand bei der Kritik altkeltischer Kunst ertappen können. Wer die Stelle liest, wird sich sagen müssen, daß ich dabei nicht entfernt daran dachte, die germanische Frage aufzurollen, sondern daß es sich für mich nur um den Gegensatz zwischen historischer und moderner Kunst handelte.

Zu unserer Rundfrage in Sachen der Entscheidung des Bismarckdenkmal-Wettbewerbes erhalten wir noch die nachstehenden Antworten:

Professor *Freiherr Hugo von Habermann,* München:

Ich hätte unbedingt für Ausführung des Hahn-Bestelmeyer-Projekts gestimmt, wenn ich Mitglied der Preisjury gewesen wäre.

* * *

Dr. W. Hagelstange, Direktor des Wallraf-Richartz-Museums in Köln:

Ich bin kein Freund derartiger Rundfragen, mag mich auch nicht mehr des langen und breiten über eine erledigte Sache äußern, will aber dennoch nicht unterlassen zu sagen, daß ich — nicht etwa aus lokalpatriotischen Gründen — mich für den ersten Entwurf Brantzkys entschieden haben würde.

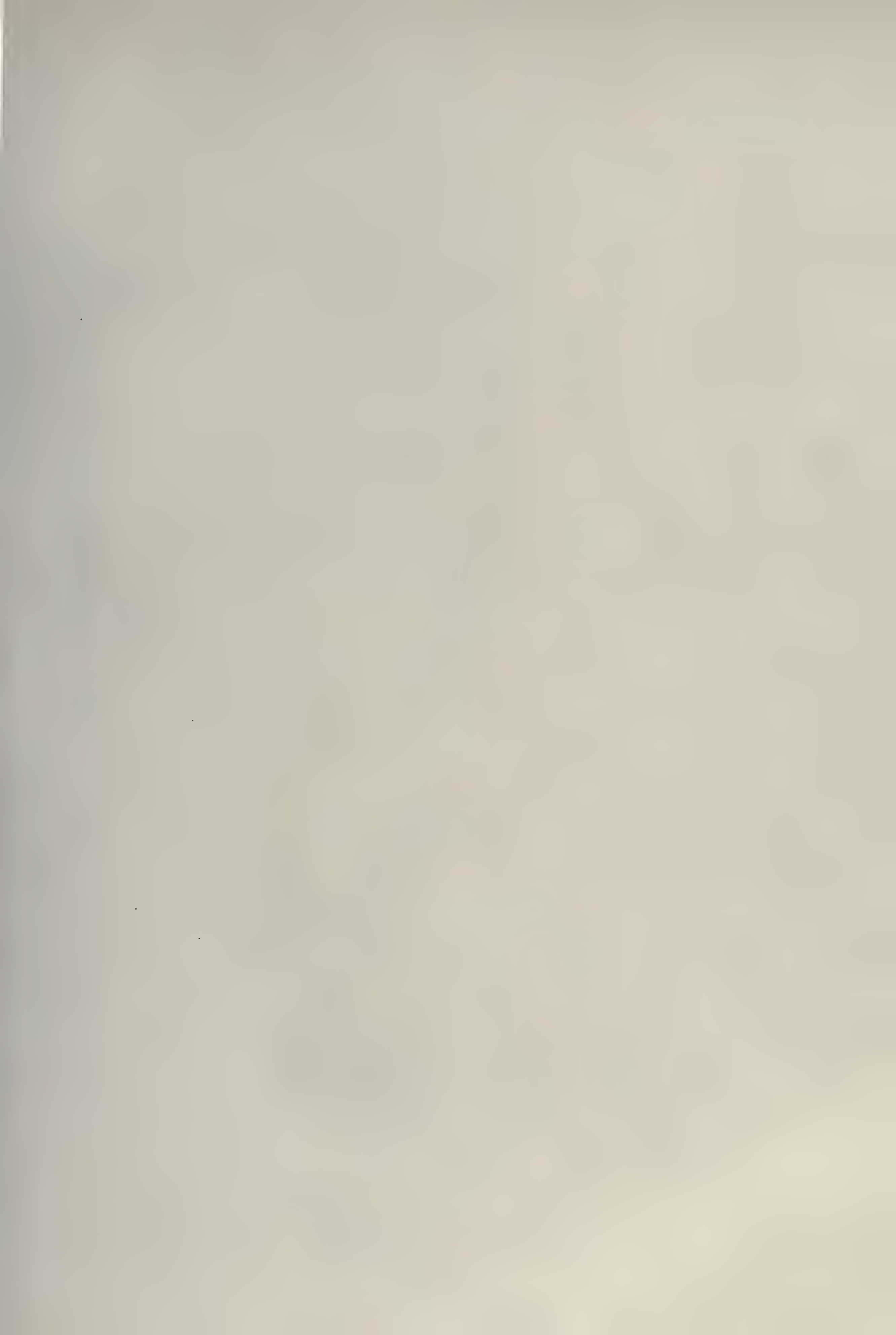
* * *

Professor *Adolf von Hildebrand,* München:

Ich habe Ihre erste Aufforderung dankbar erhalten, aber geschwiegen, weil ich überhaupt solche Denkmäler in der Landschaft für verfehlt halte und diese Anschauung für die jetzt gegebene Streitlage nicht mehr in Frage kommt. Bei solchen Denkmälern, wo die Menschen von weitem hinziehen müssen, wird das Restaurant zuletzt immer die Hauptrolle spielen. Doch wie gesagt, es hat keinen Sinn, meine Ansicht näher darzustellen, weil der Zeitpunkt zu spät, und ich vermeide es deshalb mich in den jetzigen Streit hineinzumischen.

---

*) Eine der „Täglichen Rundschau" eingeschickte Erwiderung, die ungefähr den obigen Wortlaut hatte, ist nur in v e r s t ü m m e l t e r Form abgedruckt worden. Diesen Kampf mit ungleichen Waffen möchte ich in dem Berliner Blatt nicht weiterkämpfen.





Ausstellung der Wiener Secession in München

OTTO FRIEDRICH
TÄNZERIN

RUDOLF BACHER — GRABMAL-RELIEF

Ausstellung der Wiener Secession in München

WINTERAUSSTELLUNG DER MÜNCHENER SECESSION

Von Georg Jacob Wolf

I. KOLLEKTIVAUSSTELLUNG DER WIENER SECESSION

Bei der Münchener Secession ist die Wiener Secession zu Gaste: eine Gemeinschaft ausgegorener, klar und still gewordener Bildner, die sich nach inneren und äußeren Kämpfen zusammengefunden zu einer homogenen Einheit. Kann die interessante Ausstellung auch aus mancherlei Gründen nicht als Abbild des gesamtwienerischen modernen Kunstschaffens genommen werden, so ist sie doch als „Ding an sich" echt wienerisch. Wienerisch im tieferen und im spielerischen Sinn. Hier hängt kaum eine bemalte Leinwand, ist kaum ein radiertes Blatt unter Glas und Rahmen, das nicht erfüllt ist von dem Geiste einer starken Daseinsfreude, einer herzhaften Gegenstandswonne, wie sie für das Wienertum bezeichnend ist. Naive Schöpferfreude und ein bißchen Sentimentalität sprechen aus dem Fluß der Linien, sprechen aus dem Gemisch der Palette so gut wie aus den Motiven. Es wundert mich gar nicht, daß man zumal vor den Werken einiger Landschafter beträchtlich an Waldmüller, der ein Wiener durch und durch war, gemahnt wird. Ein gutes Zeichen übrigens, denn in unserer Zeit technischen Schmisses erlebt man es so selten, daß ein Landschaftsbild der Ausfluß tiefen, seligen Naturgefühls ist und nicht nur ein Abenteuer des Auges!



VLASTIMIL HOFMANN — MADONNA

Ausstellung der Wiener Secession in München

Mehr äußerlich tritt das Wienertum in der heiteren Buntheit sowohl zahlreicher Einzelwerke als des ganzen Arrangements in die Erscheinung. Daran trägt die nach Nationen so viel-



Ausstellung der Wiener Secession in München

KARL SCHMOLL VON EISENWERTH
WEISSE ROSEN



Ausstellung der Wiener Secession in München

RICHARD HARLFINGER
TOBLACH



HERMANN GROM-ROTTMAYER KRAFT UND LIST
Ausstellung der Wiener Secession in München

gestaltig zusammengewürfelte Mitgliederschaft dieses Künstlerbundes die Schuld. „Schuld“? Nein, freuen wir uns über diese Erscheinung und meiden wir das schwarze Wort. Denn gäbe es nicht diese Buntheit in den Sälen, dann wäre bei der ansonst herrschenden wohldisziplinierten technischen Stille jedes Emouvement ausgeschlossen. Und das schiene mir kaum wünschenswert. . . Der kunstgewerblich-dekorative Zug, der früher den Wiener Secessionismus so aufdringlich beherrschte, ist nur noch ganz leise, verebbend, wie ferner Wellenschlag, zu verspüren. Bei SCHMOLL VON EISENWERTH etwa, bei dem er sich mit liebenswürdiger Biedermeierei verband, bei OTTO FRIEDRICH, der das verpönte Gold im Ensemble seines Kolorits nicht missen kann, bei KÖNIG, der den gewaltsamen Rhythmus der Linie forciert, bei LIEBENWEIN, der immer noch mit archaistischen Formen liebäugelt, bei WACIK, der Kunstgewerblerei und bizarre Märchenhaftigkeit verbindet. Aber alle diese Künstler streben nicht in das monumentale Format des Kunstgewerbemalers Klimt. SCHMOLL VON EISENWERTH erzielt seine stimmungsvollen Wirkungen mit ganz kleinen Formaten, und doch haben seine Damen mit den grauen Sphinxaugen, den Großmama-Gewändern und den bunten Blumen im Arm etwas saftvoll Lebendiges (Abb. S. 270). KÖNIGS zartgliedrigen Tänzerinnen (Abb. S. 292), deren prickelnde Silhouetten sozusagen eine ornamentale Körperlinie darstellen, und seine faunischen Tänzer geleiten in die frohe Welt eines ewigen arkadischen Faschings. Indessen kommt es König weniger darauf an, in seinen Bildern den mystischen Ursinn des Tanzes durch ausschweifenden Kolorismus wie Anglada oder durch eine grotesk zerrissene Linie wie Ludwig von Hofmann zum Ausdruck zu bringen — ihm genügt es, ein Moment der Schönheit ins Bild gebannt zu haben. Dieses Schönheitsmoment aber steht auf kunstgewerblich-dekorativer Basis. FRIEDRICHS Tänzerinnen (Abb. geg. S. 269 u. S. 289) entspringen in ihrer bildlichen Gestaltung einer ähnlichen, nur klarer zum Ausdruck gebrachten Stimmung. Wer unbesorgt Gold als Fond und Ornament in sein Bild hereinnimmt, sagt unzweideutig: ich will nur schmücken. Ich will nicht der Wahrheit Abbild. Ich will eine Transposition, die so wenig der Heiterkeit als des Reichtums entbehrt . . . LIEBENWEIN hat früher gern vor dem Geist der hohen strengen Gotik den Hut gezogen. Unvergeßlich blieb mir all die Jahre das auch hier in neuer Version gezeigte Bild des heiligen Ritters St. Jörg, der auf schnee-

weißem Zelter aus dem Wald hervorbricht und sein Roß über eine spinatgrüne Wiese traben läßt. Wo aber des Rosses Hufe den grünen Rasen schlagen, da erblühen in buntem Gewog Frühlingsblumen in saftiger Ueppigkeit, also daß des Heiligen Weg eine breite Blütenspur hinterläßt. Das war gotisch auch in der Idee — heute indessen ist Liebenwein jenem klassischen Romantismus der Veit, Overbeck und Schnorr näher (Abb. S. 278), aber die gewisse wienerische Kunstgewerblernote, die er als fremdes Element jener verhaltenen, fast trockenen Manier imputiert, gibt eine Mischung, die Liebenweins Besonderheit ausmacht. Sein „Gang Mariä übers Gebirg" ist einer fromm-romantischen Stimmung voll: ein modern stilisierender Nazarener scheint das gemalt zu haben. Das ist aber für einen Wiener gar nicht so traditionswidrig. Denn wir wissen, daß zwischen Wien und den Nazarenern, den gottseligen Brüdern von San Isidoro, manche Fäden sich spannen.

Geradeso gehört eine Anlehnung an Feuerbach zu den Wiener Traditionsrequisiten. Feuerbachs kurzes, aber temperamentvolles Schaffen in Wien, das den Meister auf der stolzen Mittagshöhe des Monumentalismus sah, ist nicht ohne Spuren geblieben. Auch auf die Kunst RUDOLF JETTMARS fiel dieser Monumentalität Abglanz. Jettmar malt auf riesigen Formaten herkulische Taten und setzt daneben wohl ein Bild wie das „Am Wege" geheißene, das jeden Kenner sogleich an Feuerbachs „Medea" gemahnt. Nicht im Sinne der Imitation, aber als aus dem gleichen Geiste geboren: äußere Ruhe, in schönem Linienfluß ausgedrückt, zu verbinden mit heißem innerem Leben. (Jettmars Kunst soll in dieser Zeitschrift nächstens eingehend abgeschildert werden, so daß ich mich auf diesen Hinweis beschränken darf.)

Eine seltsame Begabung, die sich ihr Spezialgebiet mit feinem Geschmack erkor, lernte ich in OSWALD ROUX kennen. Auch hier ist Wiener Tradition, aber sie kommt nicht aus der entwicklungsgeschichtlichen Kunstentfaltung, sondern ihrem Ursprung müssen wir im K. K. Hofmuseum nachspüren. Dort hängen bekanntlich etliche zwölf Werke Pieter Breughels, alte Kunst, aber so intensiven, interzeitlichen Lebens und rauschenden Wirklichkeitssinnes voll, daß sie den Zauber ewiger Modernität trägt. Am stärksten wirken die beiden Winterlandschaften Breughels: Der Kindermord und das Januar-Monatsbild. Auf weißem, kaltem Grund ist ein Gewühl bunter Figürchen, jedes bis ins Detail ausgeführt, während doch das Bild zu einer harmonischen Masse zusammenfließt in schön umrissener Gesamtsilhouette, wie auch die bunte Vielheit nicht zu einer Auflösung, sondern zu einem Ensemble des Kolorits geführt ist. Breughel und seine Wiener Winterlandschaften scheint sich Oswald Roux mit viel Vergnügen und



OTTO FRIEDRICH — DAMENBILDNIS
Ausstellung der Wiener Secession in München



FERDINAND KRUIS SARNTHALER BAUERN
Ausstellung der Wiener Secession in München

Kultbild mit seiner starren Herzlosigkeit, des Lebens warmes Abbild wünscht und schafft.

Bäuerliche und verwandte Motive bringen neben Roux besonders KRUIS („Sarnthaler Bauern", Abb. S. 274), JAROCKI („Huzulen", Abb. S. 291, „Blinde Bettler", aber auch der mondäne „Skiläufer", Abb. S. 282, der Typus des „schönen Mannes aus Oesterreich"), WIEDEN („Bäuerin und Kind", „Zigeunerinnen", Abb. S. 292) und OFFNER („Weinlesefest") mit Sachkenntnis, Vergnügen und Gelingen zum bildlichen Ausdruck.

ENGELHART sagt uns diesmal weniger als in früheren Tagen, da er unseren Weg gekreuzt; LENZ hat mit seinem Gemälde „Eine Welt" (Abb. S. 275) ein mehr novellistisches als rein malerisches Werk geschaffen, aber es ist unverkennbar, daß vor seinem Bild das Publikum sich am längsten aufhält, daß es also die „soziale Funktion" der Kunst am ausgesprochensten erfüllt; GROM-ROTTMAYER endlich, von dem ich in dieser Reihe zuletzt rede, ist in mehr als einer Hinsicht der unwienerischeste seiner Genossen. Das Schul-Münchnertum, das Herterich-Atelier bekundet sich in jedem seiner flotten, saftigen Pinselstriche. Der dekorative Zug seines Meisters kehrt bei ihm wieder, ob

mit eindringlichem und klugem Eifer angesehen zu haben. Auf derben Gäulen läßt Roux, der Breughel-Adept, seine farbenfroh gekleideten Lungauer Bauern durch die beschneite Landschaft reiten, und wie er ihre Gestalten ein wenig grotesk-eckig formt, das Bunt ihres Gewandes zu dem Schnee-Weiß in Akkord setzt, das ist ganz eines begeisterten Schülers Art. Wie denn dieses fruchtbare und ehrenvolle Studium sich auch in manchem anderen Werk von Roux unverkennbar feststellen läßt (Abb. S. 283).

Oesterreichische — vielleicht sagte ich besser: tschechische oder slowenische — Madonnen haben VLASTIMIL HOFMANN (Abb. S. 269) und HANS TICHY ausgestellt: Werke, die, so wesensfremd sie sonst untereinander sind, doch eins gemeinsam haben: daß die Madonna in erster Linie als Rasseweib und erst in zweiter Linie als „heiliges Wesen" angesehen ist, ein Umstand, der diese Bilder mehr pikant als fromm erscheinen läßt. Was übrigens ziemlich selbstverständlich ist in einer Zeit, die mehr als das

er nun eine kokett elegante Karnevalsszene hinsetzt (ein Pierrot huldigt einem üppigschönen schwarzen Domino) oder in der großen Allegorie „Kraft und List" (Abb. S. 272) den vielbekannten schwarzen Ritter der Herterich-Schule wieder zum Leben ruft. Tüchtige Porträtisten sind ZERLACHER (Abb. S. 287) und BACHER, einen Spezialisten der Interieurmalerei mit einem diskreten Einschlag von „nature morte" (in diesem Fall liebevoll wiederkehrende graue Archivakten) lernen wir in ALOIS HÄNISCH kennen. Stilleben wie Städtebild meistert der in Dachau ansässige KARL THIEMANN.

Kommt auf die zahlreich vertretenen Landschafts- und Architekturmaler die Rede, so ist es nütze, daran zu erinnern, daß Waldmüller und R. von Alt noch nicht ganz vergessen sind bei ihren Landsleuten, daß man ihres Geistes immer noch einen Hauch verspürt. Da ist z. B. JOSEPH STOITZNER, der uns eine Dorfstraße in Dürnbach (Abb. S. 281) gemalt hat: heiterster Himmel und prachtvolle Laubbäume



MAXIMILIAN LENZ EINE WELT

Ausstellung der Wiener Secession in München

mit feinem Aestelwerk, Frühlingswiesen und selig verblauende Ferne. Wer dächte da nicht an Waldmüllers Prater-Landschaften, die uns trotz der sogenannten „veralteten Mache“ Freude und Wärme ins Herz gießen? Aehnlich werden wir vor Arbeiten von NOWAK, KARL MÜLLER und LUDWIG RÖSCH nicht allein aus motivischen Gründen an R. v. Alt gemahnt. ERNST ECK, um bei der Reihe der Landschafter und Freilicht-Architektoniker zu bleiben, spürt in den Parken von Schönbrunn und Nymphenburg (Abb. S. 284) rokokomäßiger Gartenpracht nach, ESTERLE schildert den Hochgebirgswinter mit seinen saftigen violetten Schatten (Abb. S. 280), und zwar mit größerer Innigkeit der Naturanschauung als der Pole FILIPKIEWICZ, der neben seinen Stilleben ähnliche Motive, aber mehr aus oberflächlicher Anschauung heraus, behandelt. HARLFINGERS „Toblach“ (Abb. S. 271) erinnert mich an die erlesene Freilichtkunst des alten Hamburgers Wasmann, den man in seiner faszinierenden impressionistischen Wucht erst auf der „Deutschen Jahrhundert-Ausstellung“ kennen lernen durfte. Von Wasmann gab es damals in Berlin ein Bild „Meran“ zu sehen, das mit Harlfingers „Toblach“ auffallende innere Zusammenhänge hat ... HOHENBERGER, der eine starke eigene Begabung ist, hat unter anderem ein interessantes Bahnhofbild mit einem kalten, schweren, rauchgeschwängerten Winterhimmel gesandt (Abb. S. 281), von SIGMUNDT sieht man neben sonstigen landschaftlichen Arbeiten (meist mit dem Einschlag des Erntemotivs) einen „Gemüsegarten“, der durch die außerordentlich delikaten Grün-Schattierungen unseren Beifall findet. STÖHR endlich hat, wie früher, winterliche Mondnächte und sommerliche Waldinterieurs mit figürlicher Staffage zur Ausstellung geschickt.

Die Plastik ist nur schwach vertreten: elf Werke von BACHER, HOFMANN-Wien, MEŠTROVIĆ und SZYMANOWSKI zählt der Katalog auf, und eigentlich nur eines davon, die polychrome, aus Lindenholz geschnittene, rassige „Turandot“ Hofmanns hat mir einen mehr als momentanen Eindruck vermittelt.

Desto imposanter tritt die graphische Kunst in die Erscheinung. Die außerordentliche künstlerische Persönlichkeit FERDINAND SCHMUTZERS beherrscht hier das Feld. Mehr als siebzig Radierungen seiner Hand, darunter alle Hauptwerke: das Joachim-Quartett, die Reiterin, die Bildnisse von Lueger, Heyse, Kainz (Abb. S. 277), „Chrobak im Hörsaal“, aber auch eine ganze Anzahl kleiner, intimer, nur wenig bekannter Blätter sind zusammengebracht worden und geben uns ein überwältigendes Bild einer schier unerschöpflichen Schaffenskraft, einer plastischen Porträtierungskunst, eines ungewöhnlichen technischen Könnens. Angesichts einer solchen Kollektion erkennt man mit hoher Freude, welche von den meisten kaum geahnten Möglichkeiten in der edlen Radierkunst liegen, und es ist zweifellos, daß Serien wie diese der Radierung zahlreiche Freunde gewinnen müssen. Um die Kollektion Schmutzer gruppiert sich manches Verwandte: temperamentvolle Radierungen von JETTMAR, überaus feine, humorvolle farbige Holzschnitte von WALTHER KLEMM-Dachau (Abb. S. 288), landschaftliche Holzschnitte von STOITZNER und THIEMANN, groteske Illustrationen von WACIK und allerlei amüsantes Schnitzelwerk von ZDRAZILA, STOLBA, SCHMOLL V. EISENWERTH und LIEBENWEIN.

* * *

II. HUBERT VON HEYDEN †

Im oberen Stockwerk ist ein Nachlaß ausgestellt. Das Lebenswerk eines feinen, delikaten Künstlers, der nie sonderlich hervortrat, zu dem aber seine Leute, Kenner unaufdringlicher Werte, dennoch ihren Weg fanden. Im Tod noch geht es ihm wie im Leben: er haust abgeschieden für sich, über den anderen, und man muß sechzig Stufen einer engen, unbequemen Wendeltreppe emporsteigen, wenn man zu ihm kommen will ... HUBERT VON HEYDEN, der von Berlin kam, aber im Laufe mehr als zwanzigjährigen Schaffens in München zum Münchner wurde, vertrat ein Fach, das nicht zu den populärsten gehört: er war Tiermaler. Schweine und Federvieh, Pfauen zumal, malte er mit jener sachlichen Liebe, die wir an so manchem Tiermaler alter und neuer Zeit bewundern. Daß sich Heyden in München nicht so recht durchzusetzen vermochte, daran trug der Umstand schuld, daß ihm die universalere künstlerische Persönlichkeit Heinrich v. Zügels, des größten Tiermalers dieser Zeit, und späterhin die mächtig anschwellende, brillante Phalanx der Zügel-Schüler im Lichte stand. Und doch hatte gerade er mit Zügels Kunst manchen Berührungspunkt, vor allem den wichtigsten: die kosmische Anschauung. Auch er malte keine simplen Tierporträts, schnitt das Tier nicht als Sonderwesen aus seiner Atmosphäre, aus der Natur, aus seiner Umgebung heraus. Auch bei ihm ist der bestimmende landschaftliche Einschlag erkennbar, und auch bei ihm

ist das Tier vor allem der „Träger starker Farbwerte.“ Man sehe daraufhin die schillernde, koloristisch gebändigte Pracht seiner Pfauen und kämpfenden Hähne an, das pikante Nebeneinander eines Pfaues und eines Hahns, das stischen Uebergängen von Gelb zu Rosa etwas ganz Neues darstellt.

Nun erst, da man 130 Arbeiten Heydens, große und kleine, Tierstücke und Landschaften, Oelgemälde und Zeichnungen, Radierungen



FERDINAND SCHMUTZER KAINZ (RADIERUNG)
Ausstellung der Wiener Secession in München

bunte Gewimmel des Hühnervolks, das wie eine saftig ausgestrichene Palette von farbig-ornamentaler Wirkung sich anläßt, und man betrachte in Sonderheit das „Große Schweinebild“, das nicht nur zeichnerisch unerhörte Potenzen hat, sondern auch in den kolori- und Holzschnitte, nebeneinander sieht, geht einem auf, was hier in der Stille reifte, was ein bescheidener Künstler an Werten der Kunst schuf, die nun, nach seinem frühen Tod, einer dankbaren Nachwelt als köstliches Vermächtnis bleiben.

DIE NOTLAGE UNSERER MALER

Von Konrad Lange, Tübingen

I

Künstler gelten im allgemeinen für schlechte Wirtschafter. Der Berliner Kunsthändler Paul Cassirer und der Münchner Volkswirtschaftler Paul Drey haben ihnen das wieder vor kurzem deutlich gesagt. Sie kümmerten sich nicht um ihre ökonomische Lage, seien stolz auf ihre Unwirtschaftlichkeit, in der sie geradezu eine Art Standesprivileg erblickten, schlössen sich nur zu Kampforganisationen der verschiedenen künstlerischen Richtungen, nicht zu wirtschaftlichen Organisationen zusammen, kurz zeigten in allem eine *„grenzenlose wirtschaftliche Kurzsichtigkeit und Interesselosigkeit."* *) Das ist kurz der Inhalt ihrer Ausführungen.

Ich möchte deshalb das Erscheinen des Buches von Drey über die wirtschaftlichen Grundlagen der Malkunst benutzen, um eine Frage zu behandeln, für die sich jeder Maler interessieren sollte, nämlich die, wie es kommt, daß der heutige Maler seine Berufsarbeit so schwer wirtschaftlich verwerten kann, mit anderen Worten, daß so viele Bilder ihren Beruf — gekauft zu werden — verfehlen. Drey berechnet die Zahl der Bilder, die auf Ausstellungen unverkauft bleiben, auf $^2/_3$ bis $^4/_5$ der ausgestellten. Das ist gewiß niedrig gerechnet. Nimmt man dazu noch die zurückgewiesenen, die klanglos im Orkus versinken, wenn sie nicht in einer „unabhängigen" Ausstellung wieder auftauchen, zieht man ferner alles hinzu, was überhaupt nicht auf Ausstellungen geschickt wird, weil die Maler es behalten oder verschenken oder

*) Vgl. die Broschüre „Im Kampf um die Kunst". Die Antwort auf den Protest deutscher Künstler S. 155, und das Buch: Die wirtschaftlichen Grundlagen der Malkunst. Versuch einer Kunstökonomie von Dr. Paul Drey. (Stuttgart und Berlin 1910, J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger, 321 S. 8°) S. 87. Ich kann die Lektüre dieses vortrefflichen Werkes nur jedem Künstler empfehlen. Ein Schüler von L. Brentano, der mit volkswirtschaftlicher Schulung ein tiefes Verständnis für das Wesen der Kunst und ein liebevolles Eingehen auf die Bedürfnisse der Künstler verbindet, entwirft hier auf Grund der übrigens spärlichen Literatur und unter Benützung der Statistik des Deutschen Reiches, vor allem aber auf Grund persönlicher Erhebungen in Münchener Künstlerateliers, bei Kunsthändlern, Ausstellungsleitern usw. ein Bild von dem Wirtschaftsbetrieb der Malerei, wie es bisher noch nicht existierte, da Waentig in seinem Buche „Wirtschaft und Kunst" 1909 nur das Kunstgewerbe behandelt hat. Ich bin zu wenig Volkswirtschaftler, um in eine ausführliche Kritik des Werkes eintreten zu können. Wo ich aber die Schilderung der modernen Verhältnisse kontrollieren und mir ein Urteil über die gemachten Besserungsvorschläge zutrauen darf, kann ich nur durchweg meine Uebereinstimmung erklären. Drey entwickelt ein großzügiges Programm fortschrittlicher Kunstpolitik, das hoffentlich von unseren Gesetzgebern eingehend geprüft werden wird. Als Mangel empfindet er selbst, daß seine Untersuchungen sich auf München beschränken mußten, und daß viele seiner Anfragen unbeantwortet geblieben sind. Auf die Unzuverlässigkeit der statistischen Daten, was z. B. das Verhältnis von Export und Import von Kunstwerken anbetrifft, ist auch von anderer Seite neuerdings hingewiesen worden. Die Angaben über Bilderpreise in alter Zeit stammen fast alle aus abgeleiteten Quellen und sind nicht immer zuverlässig. Sonst ist auch die kunsthistorische Literatur sehr gut ausgenützt worden, obwohl hier manche Ergänzung gegeben werden könnte.



MAXIMILIAN LIEBENWEIN ▪ ANBETUNG DER HEILIGEN DREI KÖNIGE
Ausstellung der Wiener Secession in München



Ausstellung der Wiener Secession in München

VLASTIMIL HOFMANN
MIT DEM SARGE



MAX ESTERLE HEUHÜTTE IM SCHNEE
Ausstellung der Wiener Secession in München

Brot haben. Aber größer ist dieser Gegensatz wohl niemals gewesen als im heutigen Malerberuf. Auf der einen Seite die paar genialen Künstler, die sich — vielleicht nach langem Ringen — durchgesetzt haben und jetzt fordern können, was sie wollen. Neben ihnen die große Schar der Modemaler, die, weil sie dem Geschmack des Publikums schmeicheln, mit Aufträgen überhäuft werden, und deren Einkommen man getrost auf 20—200000 M jährlich ansetzen kann. Auf der anderen Seite die armen Schlucker, die noch keine Fühlung mit dem Publikum und der Kritik gewonnen haben und demgemäß kaum jemals ein Bild verkaufen, sehr oft buchstäblich hungern müssen. Dazwischen dann die guten, anerkannten, vielleicht sogar staatlich angestellten Künstler, die auch nicht viel verkaufen und meistens kaum so viel verdienen, um anständig leben zu können. Wie sind diese ungesunden wirtschaftlichen Verhältnisse entstanden?

Der erste Gedanke, der einem kommen wird, ist, daß der Malerberuf an der bekannten *Ueberfüllung* leidet. Aber das tun auch andere Berufe. Die statistischen Daten, die Drey gibt, lehren, daß auf 6390 Maler und Malerinnen im Jahre 1895 8724 im Jahre 1907 kamen. Das macht in zwölf Jahren eine Zunahme von 36½ Prozent. Größer ist die Zunahme in Bayern, nämlich 62,1 Prozent. Der Reichsdurchschnitt aller Berufe beträgt 26,9 Prozent. Also wohl ein beträchtliches Plus, aber kein größeres als z. B. bei den akademischen Berufen. Immerhin genug, um uns zu berechtigen, auch an dieser Stelle vor der Wahl einer Laufbahn zu warnen, die ihren Mann so wenig nährt. Wird das aber viel nützen? Man weiß ja, was die jungen Leute zur Malerei treibt: die verhältnismäßige Kleinheit des Anlagekapitals, das zur Ausbildung nötig ist, die Billigkeit der Materialien, mit denen der Maler (im Unterschied vom Bildhauer) arbeitet, die große Freiheit der Lebensführung, die ihm winkt, das Wegfallen der vielen Prüfungen, durch welche die staatlichen Berufe erschwert werden, die Aussicht, sich durch Nebenverdienst im Buchgewerbe und der dekorativen Kunst über Wasser zu

von der Staffelei weg verkaufen, so erhält man das Bild einer ganz ungeheuren, geradezu unübersehbaren Produktion. Man kann gewiß behaupten, daß *weitaus die meisten Bilder, die gegenwärtig gemalt werden, wirtschaftlich keine Verwertung finden.* Seitdem wir die großen Ausstellungen haben, durch die sich das bildungshungrige Publikum alljährlich durcharbeiten muß, hat sich auch weiterer Kreise das Gefühl bemächtigt, daß es so nicht weitergehen kann, daß hier ein ungeheurer Ueberschuß an Produktion vorliegt, eine Quelle von Enttäuschung, Verarmung, Sorge, Kummer und Elend, die man gern verstopfen möchte.

Denn der Ueberproduktion entspricht die traurige wirtschaftliche Lage unserer meisten Maler. Wir haben zwar auch in anderen Berufen, z. B. bei Aerzten und Rechtsanwälten den ungesunden Gegensatz zwischen übermäßig reichen, freilich auch überanstrengten Personen und solchen, die kaum das tägliche



FRANZ HOHENBERGER — WIENER NORDBAHNHOF, WINTER
Ausstellung der Wiener Secession in München

halten, die Möglichkeit, die Studienjahre in großen, gesellig anregenden Städten zu verbringen, die sozial geachtete Stellung, die seiner wartet, der geheimnisvolle Reiz alles mit der Kunst Zusammenhängenden: das sind Dinge, von denen man wohl versteht, daß sie junge Leute einem Berufe zuführen können, für den ihre Begabung im Grunde nicht ausreicht.

Wie ist dem abzuhelfen? Die Aufnahme ist schon jetzt an manchen Akademien nicht leicht, in München zum Beispiel neuerdings offenbar erschwert. Ein Fortschreiten in dieser Richtung



JOSEF STOITZNER — STRASSE IN DÜRNBACH
Ausstellung der Wiener Secession in München



WLADISLAW JAROČKI — DER SKILÄUFER

Ausstellung der Wiener Secession in München

würde also die jungen Leute noch mehr den Privatschulen zutreiben, über die man keine Kontrolle hat. Und mögen diese auch manche Vorzüge vor den Akademien haben, es liegt doch in der Natur der Sache, daß ihre Leiter sich mehr für die Zahl als für die Zukunft ihrer Schüler interessieren. Daß der Beruf sonach eigentlich ein Privilegium der Reichen ist, dient unserer Malerei sicher nicht zum Vorteil. Brave Mittelmäßigkeit auf der einen Seite, genial scheinende Impotenz auf der anderen finden zu ihr nur allzuleicht Zutritt. Unsere jungen Maler können entweder zu viel oder zu wenig. Wirkliche Begabung mit Fleiß und dem ernsten Willen zum Können gepaart, das ist heute ein seltenes Zusammentreffen. Wer einerseits die Schülerausstellungen unserer Akademien, anderseits unsere juryfreien Ausstellungen kennt, wird zugeben, daß es, wenn nicht überhaupt zuviel, so doch jedenfalls im Verhältnis zu dem vorhandenen Quantum von Begabung und Fleiß zuviel Maler gibt.

Noch verhängnisvoller ist die *Entfremdung zwischen Künstler und Publikum.* Wir haben zwar versucht, durch künstlerische Erziehung die Kluft, die lange zwischen beiden bestand, auszufüllen. Das ist ja auch den graphischen Künsten und der dekorativen Kunst sehr zugute gekommen. Leider aber nicht der Malerei. Durch die Demokratisierung der Künste, die seit der französischen Revolution eingetreten ist, hat sich der Kunstbedarf zwar quantitativ vermehrt, aber qualitativ nicht gerade vertieft und verfeinert. Das Durchschnittsbedürfnis erstreckt sich wohl auf billige Reproduktionen und auf die Wohnungsausstattung, nicht aber auf die teure Individualkunst. Es ist also nicht imstande, der eigentlichen Malerei Käufer zu-



OSWALD ROUX — LUNGAUER REITER

Ausstellung der Wiener Secession in München

zuführen. Und das schlimme ist, daß der Maler den Bedarf nicht übersehen kann. Denn im Gegensatz zu der alten Malerei, die fast nur auf Bestellung arbeitete, ist die moderne Malerei ganz auf den freien Verkauf angewiesen. Der Maler von heute weiß oft nicht, für wen er arbeitet, ob er überhaupt für jemanden arbeitet. Das hat sehr große künstlerische Nachteile. Vor allem aber wirtschaftliche. Ueberall sonst wird das Quantum der Produktion durch Angebot und Nachfrage bestimmt. Nur der Maler steht der Nachfrage wie einer unbekannten Größe gegenüber. Er weiß, daß es Zufall ist, wenn er das Bild, an dem er gerade arbeitet, verkauft. Er schafft also blindlings drauf los.

Dazu kommt, daß eine Anzahl von Aufgaben, die der Kunst früher gestellt wurden, in der Gegenwart wegfallen. Im 15. und 16. Jahrhundert hat der Heiligenkultus der katholischen Kirche der Malerei eine Fülle von Aufgaben zugeführt. Heute beginnt der Protestantismus erst allmählich wieder, sich seiner Verpflichtungen gegen die Kunst bewußt zu werden. Und die katholische Kirche begnügt sich vielfach mit der handwerksmäßigen Kunst, die von den Kirchenausstattungsgeschäften und Devotionalienhandlungen vertrieben wird. In früheren Zeiten war es selbstverständlich, daß ein einigermaßen wohlhabender Bürger sich und seine Familie porträtieren ließ. Heutzutage ist das eine Seltenheit. Man bringt es meistens nur bis zur Photographie. Nun ist wohl gesagt worden, diese mache der Porträtmalerei keine Konkurrenz, im Gegenteil, sie lasse deren Wert nur erst recht hervortreten. Die Porträtmaler wissen es besser. Natürlich nicht die Modemaler. Denn für



ERNST ECK NYMPHENBURG

Ausstellung der Wiener Secession in München

ihre geschmeichelten und faden Bildnisse bezahlen die Protzen, die ihren Kunstbedarf mit Namen, nicht mit Kunstwerken befriedigen, jeden Preis. Wohl aber die ehrlichen Porträtmaler, die nicht schmeicheln wollen und den Mut ihrer künstlerischen Ueberzeugung haben. Selbst kunstliebende Laien ziehen die Sicherheit der billigen und „ähnlichen“ Photographie der Unsicherheit der teueren und vielleicht noch nicht einmal ähnlichen Malerei vor. Das ist nur eine Begleiterscheinung der Nivellierung und Herunterdrückung der künstlerischen Bedürfnisse, wie sie unser demokratisches Zeitalter mit sich gebracht hat.

Damit hängt auch das Ueberhandnehmen des *Dilettantismus* zusammen. Solange dieser nur dazu dient, das Verständnis für die Kunst zu fördern und dadurch den Künstlern ein Publikum zuzuführen, ist er ein sehr erfreulicher Faktor im modernen Kunstleben. Macht er aber selbst den Anspruch, den Kunstbedarf zu decken, dann kann er der Kunst in allen den Kreisen ein gefährlicher Konkurrent werden, die zwischen wahrer Kunst und Dilettantismus nicht zu unterscheiden wissen.

Die Entfremdung des Künstlers und des Publikums äußert sich nun in verschiedenen Richtungen. Zunächst im *Inhalt der Bilder*. Die alte Malerei hatte ihren gegebenen Inhalt, der dem Besteller und Maler gleich teuer war. Der Besteller wollte ein religiöses Bild, weil eben dieser religiöse Inhalt seinem Bedürfnis entsprach. Und der Maler, der in den gleichen Anschauungen aufgewachsen war, malte das Bild, weil er dasselbe religiöse Bedürfnis hatte. Schon im 17. Jahrhundert finden wir jene Auflösung des Inhalts, jenes Abrücken der Kunst vom Inhalt, das durch das Aufkommen der verschiedenen neuen Gattungen der Malerei gegeben war. Jetzt malte man biblische Bilder, die keine Andachtsbilder waren, Porträts, bei denen die Lösung künstlerischer Probleme die Hauptsache war, Landschaften, Tierbilder, Stilleben usw. Man malte diese Bilder aufs Geratewohl und wartete, bis jemand sich fand, der vielleicht an demselben Inhalt Interesse nahm und sie kaufte. Das war natürlich wirtschaftlich ein großes Risiko, und es ist kein Zufall, daß in jener Zeit die ersten Künstlerbankerotte und Zwangsversteigerungen



FRANZ WACIK — DIE BLAUE BLUME
Ausstellung der Wiener Secession in München

stattgefunden haben, und daß mehrere der größten holländischen Maler wie Rembrandt, Fr. Hals und J. Ruysdael in Armut gestorben sind.

Heutzutage hat sich die Beziehung des Künstlers zum Inhalt seiner Werke noch mehr gelockert. Schon seit der Romantik, besonders aber seit dem Realismus wird der Schwerpunkt der Kunstwirkung nicht mehr im Inhalt, sondern in der Art seiner künstlerischen Gestaltung gesehen. Die Wahl des Inhalts ist bei den meistens ja nicht bestellten Bildern ganz dem Künstler anheimgegeben. Und jeder Inhalt gilt als erlaubt, der künstlerisch dargestellt werden kann; der häßliche und indifferente ebenso wie der sympathische und bedeutende. So sehr das auch vom ästhetischen Standpunkt gerechtfertigt ist, so bedenklich ist es doch in wirtschaftlicher Beziehung. Ein wichtiges Band zwischen Künstler und Publikum ist damit zerrissen. Nicht jeder Laie kann sich

auf den Standpunkt des Künstlers stellen, daß der Inhalt nichts, die Form alles bedeute. Und es ist reiner Zufall, wenn der Künstler einmal einen Inhalt trifft, der dem kaufenden Publikum sympathisch oder wenigstens nicht unsympathisch ist.

Auch die *künstlerische Gestaltung* ist es oft, die den Verkauf eines Bildes erschwert. Die einfachen Verhältnisse der alten Zeit, die Uebereinstimmung des Künstlers mit dem Publikum in wichtigen Fragen der Kultur und des Geschmacks erzeugte jene Ruhe und Sicherheit des Stils, die wir an den alten Werken immer von neuem bewundern. Heutzutage haben wir keinen einheitlichen malerischen Stil. Es ist auch nicht einmal wünschenswert, daß ein solcher künstlich wieder erzeugt werde. Aber man muß sich auch die wirtschaftliche Konsequenz davon klar machen. Sie lautet, daß der Geschmack des Publikums ziemlich selten mit dem des Künstlers übereinstimmen wird.

Das gilt schon für rein äußerliche Dinge. Die alten Bilder hatten alle ihre bestimmte *Größe* und ihr hergebrachtes *Format*. Das Altarbild sollte auf dem Altar, also in der Achse der Kirche und in einer bestimmten architektonischen Umgebung stehen. Das Porträt sollte in einer jener niedrigen dunkelgetäfelten Bürgerstuben hängen, in denen unsere Altvorderen wohnten. Daraus ergaben sich gewisse Grenzen für Größe und Format, die nur selten überschritten wurden. Unsere heutigen Staffeleibilder haben den Zusammenhang mit dem Raum verloren. Der Maler, der ja den künftigen Käufer nicht kennt, weiß auch nicht, in welchem Raum, an welcher Stelle der Wand sein Bild einst hängen wird. Es ist aber klar, daß darunter die Verkäuflichkeit des letzteren leiden muß, denn es ist reiner Zufall, wenn ein Bild, das sonst gefällt, gerade an die Stelle paßt, die allein dafür in Betracht kommen kann. Das Schlimme ist eben, daß unsere heutigen Bilder nicht für die Wohnung, sondern für die Ausstellung gemalt werden. Sie sollen sich in großen Sälen neben zahllosen anderen Bildern zur Geltung bringen. Daraus ergibt sich eine Vorliebe für große Formate, die vielfach gar nicht mehr im Wesen des Staffeleibildes liegen. Die zurückgedrängte Sehnsucht nach monumentaler Gestaltung findet hier ihre Befriedigung. Aber welcher Privatmann hätte über seinem Sofa Platz, um das Bild einer lebensgroßen Kuhherde oder einer kolossalen Gebirgslandschaft aufzuhängen? Derartige Bilder passen nur für eine Galerie. Wie gering ist aber die Zahl der Galerieankäufe im Vergleich zu den Privatankäufen! Man sollte sich doch nicht wundern, wenn solche Bilder unverkauft bleiben.

Die Ausstellungspraxis verführt sodann zur Wahl seltsamer Stoffe, um die Aufmerksamkeit zu erregen. Gewisse Werke bekannter lebender Maler sind unter diesem Einfluß entstanden. Man darf sich gewiß nicht wundern, daß ein Privatmann, der doch eine natürliche Neigung hat, sich Bilder mit sympathischem Inhalt in sein Zimmer zu hängen, solche Bilder nicht kauft.

Und selbst wenn Größe, Format und Inhalt sympathisch sind, wie selten ist es, daß Komposition und Farbenstimmung zu der Umgebung passen! Die alten Meister wußten genau, wie die farbige Umgebung ihrer Werke sein würde. Sie konnten ihr Kolorit danach berechnen, und waren sicher, daß die Bilder mit ihrer Umgebung ein dekoratives Ensemble bilden würden. Der heutige Maler steht auch in dieser Beziehung vor einer unbekannten Größe. Sein Bild ist losgelöst von allen äußeren Bedingungen des Daseins, ein Ding an sich, das in der Luft schwebt, von niemandem begehrt wird, nirgends eine Lücke ausfüllt, kein Bedürfnis befriedigt. Man hat ihm so oft gesagt, der „Plakatstil" sei das einzig Wahre. Es komme nicht auf intime Versenkung, sondern auf „dekorative Wirkung" an. Kein Wunder, daß er nun Plakate malt, daß ganze Schulen und Gruppen einen Plakatstil ausgebildet haben, der für unsere Wohnungen nicht paßt. (Der Schluß folgt)

DIE AUSSTELLUNG DES DEUTSCHEN KUNSTLERBUNDES IN BREMEN

Die Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes 1912 in Bremen wurde in der *Kunsthalle* am 4. Februar (statt wie geplant am 1.) eröffnet. Anläßlich der ersten Ausstellung des Künstlerbundes in Weimar, der Gründungsstadt und Alma Mater dieses Schutz- und Trutz-Bundes, schrieb ich in dieser Zeitschrift über die Gefahr des zu häufigen Ausstellens. Es schadet mehr, als man glaubt. Seitdem hat der Bund alle Jahre ausgestellt, hat ausstellen müssen, weil — der Preis der Villa Romana-Stiftung alljährlich verteilt werden soll! Gerade das, was heute der Kunst und den Künstlern so sehr schädlich ist, das für jede Ausstellung etwas „fertig haben" müssen, das muß der Deutche Künstlerbund mitmachen, anstatt sich von dieser Unsitte frei zu machen und dahin zu wirken und zu streben, daß jedes Talent zu seiner Probe, dem Kunstwerk, Zeit und Ruhe zur Reife gewinnt. Das ist bedauerlich und die 1906 drohende Gefahr des Allzuviel droht noch heute. Sie wird nicht eher beseitigt oder gemindert, bis man sich entschließt, bewußt zu „verzichten" und nur nach längeren Zwischenräumen wieder Heerschau zu halten. Alle



F. M. ZERLACHER DAMENBILDNIS

Ausstellung der Wiener Secession in München

zwei oder drei Jahre etwa. Das wäre der erste Schritt zur Besserung des Ausstellungsübels. Dieses Jahr gibt es, wie 1910, wieder zwei Ausstellungen des Deutschen Künstlerbundes; die Graphik soll in Chemnitz gezeigt werden.

Die Bremer Ausstellung scheint mir, von obigem Vorbehalt abgesehen, die bisher beste in der Malerei. Es ist mehr Ruhe und Sicherheit darin, viel eicht auch mehr Sichtung als bisher. Die Auslese könnte aber noch immer strenger werden. „Künstler, werde hart!“ wäre ein Motto für unsere Zeit, die an Wohlwollen, alles, auch das Gesuchteste und nur scheinbar „Persönliche“ gelten zu lassen, ein erkleckliches leistet. Müssen wirklich alle Maler groß und klein — Individualitäten sein? Wäre es nicht der Kunst dienlicher, gesünder und vernünftiger, wenn jeder junge Maler sich jetzt zunächst und in erster Linie wieder um das Malen, das Malenkönnen kümmerte, redlich und mit heißem Bemühen? Ist etwas Eigenes darin, wird sich „Die Persönlichkeit“ ganz von allein schon offenbaren. Wer sie in sich erst „suchen“ muß, wird sie sehr selten finden. Das Porträt herrscht in Bremen vor, sowohl quantitativ wie qualitativ. Hervorragende Selbstbildnisse fallen angenehm auf: Der Präsident, GRAF KALCKREUTH, hat sich selbst gemalt in der stillen, sachlichen, jedem Deklamatorischen abholden Art, die ihm eigen ist. Ein nicht lautes, aber lange nachklingendes document humain. MEYER-BUCHWALD gibt sich ohne viel koloristische Verve, aber desto ungeteilter ist die Vertiefung ins eigene Seelische. HIRTH schickte das Porträt eines ade-

ligen Herrn, im Stuhle sitzend, sehr weltmännisch und sicher hingemalt, in breiten, auf Grau und Gelb eingestellten Tönen. In seiner Virtuosität erinnerte es mich an die Porträts des in London so früh hingeschiedenen Malers der englischen Aristocracy, des genialen Frank Holl. Sabine LEPSIUS ist mit einem Kinderporträt zweier Schwestern vertreten, worin bei sicherem Takt und Geschmack alles Gute enthalten ist, was eine verfeinerte Familienkultur und gute, sichere „Schule" der Technik zu geben imstande ist. TRÜBNER hat mit dem Porträt eines „Einjährigen" aus des Künstlers Militärzeit den Beweis geliefert, wie tonfein und solide man damals in München malen durfte, ohne für „unmodern" gelten zu müssen, auch wenn man die Tonskala mehr ins Dunkle übersetzte. Von HABERMANN sind in Bremen an zwanzig ältere und neuere Gemälde, so daß man einen Habermannssaal hätte zusammenhängen dürfen. Ich grüße die alten Bekannten und finde sie — je älter desto besser. Besonders die Studie eines alten Mannes, wo Habermann noch bei den alten Meistern lernen ging — bei keinem geringeren als Ribera. Ja, diese Alten, sie haben doch „auch" malen gekonnt! WILHELM GALLHOF bringt einen kleinen weiblichen Akt, den er „Die Französin" nennt, worin er den Körper bis zu einem gewissen Grade zu stilisieren beginnt. Das Suchen nach „Stil" ist heute schon hie und da spürbar. Es wird auch Zeit. Nach all der Freiheit tut endlich wieder Bindung not! TH. VON BROCKHUSEN und A. GERBIG sind die diesjährigen Anwärter zum Villa-Romana-Preis. Von der Graphik das nächste Mal.

Prof. SCHÖLERMANN

VON AUSSTELLUNGEN UND SAMMLUNGEN

BERLIN. Die neue Ausstellung der Königlichen Akademie der bildenden Künste ist mehr historisch als rein künstlerisch wertvoll. Das Thema ist *Friedrich der Große in der Kunst.* Zur Feier der 200 jährigen Wiederkehr des Geburtstages des großen Preußenkönigs sind auf Anregung des Kaisers eine große Reihe von Bildnissen Friedrichs selbst und einer Anzahl der hervorragendsten Persönlichkeiten aus seiner nächsten Umgebung, sowie historische Gemälde, die auf das Leben und die Taten des Königs Bezug haben, zu einer Ausstellung vereinigt worden. Unter den Porträtisten spielt PESNE die Hauptrolle. Zwei Kabinette sind ganz seinen Bildnissen eingeräumt, und kostbare Möbel aus dem Besitzstand der königlichen Schlösser sollen hier etwas von der Stimmung der Umgebung, in der Friedrich sich bewegte, wiedergeben. Man möchte bedauern, daß nicht mehr in dieser Richtung geschehen ist, daß man neben dem König als Bauherrn, wie er in den trefflichen photographischen Aufnahmen seiner Schlösser, die die Königliche Meßbildanstalt ausstellt, in die Erscheinung tritt, nicht auch Friedrich als Kunstsammler gezeigt wurde. Allerdings hätte man einen großen Teil und die Hauptstücke der glänzenden Ausstellung französischer Kunst, die vor zwei Jahren an der gleichen Stelle veranstaltet wurde, noch einmal bringen müssen. Unter den Historienbildern, die nach den Porträts den Hauptinhalt der Ausstellung ausmachen, steht MENZEL, der als Nach-



WALTER KLEMM — EISPLATZ (HOLZSCHNITT)

Ausstellung der Wiener Secession in München



OTTO FRIEDRICH SALOME

Ausstellung der Wiener Secession in München

geborener zum eigentlichen Maler des großen Königs wurde, mit Recht voran. Auch das seit langem nicht mehr öffentlich gezeigte Hochkirchbild fehlt diesmal nicht. Neben ihm seien nur die Bilder KAMPFS erwähnt. An neuem oder in der Zusammenstellung neu wirkendem Material hat die Ausstellung mehr dem ikonographisch als dem künstlerisch Interessierten zu bieten. So mag dieser Hinweis hier genügen.

Auch die Ausstellung der Künstlergruppe „Jagd und Sport", die, wie alljährlich, um diese Zeit bei *Schulte* ihre Ausstellung veranstaltet, erschöpft sich im wesentlichen im Interesse am rein Inhaltlichen. Von den übrigen Darbietungen des Salons steht die Sonderausstellung von 25 Werken LUDWIG DETTMANNS an erster Stelle. Dettmanns großes Können ist nicht von einem entsprechend sicheren künstlerischen Wollen geleitet. Manches in seiner Kunst läßt sich zu deutlich auf äußere Anregungen zurückführen, ist nicht aus seiner Persönlichkeit selbst restlos zu erklären. So fehlt seinen Heiligenbildern, die von Uhdes Vorbild ausgehen, zuweilen die Unmittelbarkeit des künstlerischen Erlebnisses, und ein so klares, schönes Werk wie Uhdes Atelierpause, das durch Zufall in der Nähe hängt, bildet eine recht gefährliche Nachbarschaft. Von den anderen, die in der Ausstellung vertreten sind, sei nur der Münchener WALTER SCHNACKENBERG genannt, der mit einer Sammlung von Figurenbildern vor das Berliner Publikum tritt. Er sah Zuloagas Spanien mit den Augen der jungen Münchener Schule, stellt seine Menschen in deren flotter, dekorativer, wohl etwas allzu breiter Art hin. Ein Damenbildnis geht am weitesten an malerischer wie menschlicher Vertiefung. Ein frischer Zug der Lebensbejahung macht in der etwas steifleinenen Umgebung der diesmaligen Ausstellung des Schulteschen Kunstsalons die Erscheinung des jungen Münchener Künstlers besonders sympathisch. GLASER

BERLIN. Zeitungsnachrichten zufolge ist die Auflösung und der Verkauf der berühmten Galerie Ravené beabsichtigt. Geheimrat Louis Ravené, der Enkel des Begründers der Galerie, ist zu dieser Absicht durch einen Streit mit der Stadt Berlin, der zu seinen Ungunsten entschieden worden ist, gelangt, während früher die Absicht bestanden hatte, die Galerie der Stadt zu überlassen. Die Sammlung gehört zu den wichtigeren deutschen Privatgalerien und es würde für die deutsche Kunst außerordentlich

bedauerlich sein, wenn auch sie den Weg nach dem Ausland nähme. Sie enthält unter anderem Menzels berühmtes Bild „Friedrich der Große auf Reisen“ und umfaßt im ganzen gegen 200 deutsche und französische Gemälde dieses Jahrhunderts.

BUDAPEST. Das *Künstlerhaus* feiert sein fünfzigjähriges Bestehen mit einer Jubiläumsausstellung. Um allen Richtungen gerecht zu werden, haben wir heuer zwei Jurys gehabt, eine für die Ultramodernen, die sich aber trotzdem nicht gemeldet haben. So ist eine sehr ruhige und feine Ausstellung zusammengekommen, mit Jungen, die sich sehr manierlich gebärden und mit Alten, die sich gar nicht als Junge ausspielen wollen. Ganz hervorragende Kunstwerke sind aber auch sehr wenige vorhanden. Wir werden uns nur auf diese beschränken. Von FERENCZY ein sehr feiner Akt und das Porträt seiner drei Kinder, das Porträt seiner Frau und das des Herrn Tibor von Wlassitz von CSÒK; die neuesten dekorativen Malereien von RIPPL-RÒNAI; die feinen Landschaften von KOSZTOLÁNYI, KATONA und GLATZ; das farbenprächtige Bild von MAGYAR-MANNHEIMER; die Porträts von KUNTY und KARL ZIEGLER, die sehr dekorativ gehaltenen Kartons von JVÀNYI-GRÜNWALD, sind die besten von den bereits anerkannten Malern. Szinyei, Perlmutter, Vaszary, Fényes, Strobentz aber fehlen. Eine ganze Schar der jüngeren Maler ist jetzt hervorgetreten, von denen wir nur die Landschaften von MIKOLA, SZÈKELY, PAJTÀS, die Porträts von Grafen ZICHY, Baroness SCHOSSBERGER, KÖRMENDI, PLÀNY, ZÀDOR, die Interieurbilder von FARAGÓ, BEDNAR, das Aktbild Andor BASCH, das Pleinair von VIDA, DOBROVICS, Genre VON ROMEK hervorheben. Von den Bildhauern sind MARGÓ, KÖRMENDI, CSIKÁSZ, SZENTGYÖRGYI, HÜVÖS, MESTER, LANYI, KISFALUDY diejenigen, die erwähnt werden müssen. Denn leider sind die anerkannten Künstler, die Bildhauer STROBL und TELES und VASTAGH so wie die Maler BENCZUR, LASZLÒ mit minderwertigen Arbeiten vertreten. Wie wir erfahren, haben die großen goldenen Medaillen FERENCZY und CSÒK, die großen Geldpreise aber KARLOVSSKY, DUDITS, KEMÈNYFI, PAPP, VASTAGH, CZIKASZ erhalten. Im *Kunsthaus* hat sich die Wiener *Neukunst*, im *National-Salon* mit Genres und Landschaften Arpád FESZTY vorgestellt. Die *Neukunst* gibt heute noch sehr wenig, das gleiche gilt für Feszty. — Bei *Könyves Kálmán* haben wir den Graphiker ERNŐ BARTA als einen feinen Pastellisten kennen gelernt. DR. B. L.

LONDON. Der bekannte amerikanische Kunstsammler Pierpont Morgan hat beschlossen, alle zurzeit in Europa befindlichen, ihm gehörigen Kunstschätze nach Amerika kommen zu lassen. Bekanntlich hat er früher von der Ueberbringung nach Amerika Abstand genommen, weil nach der damaligen Gesetzgebung allein an Eingangszoll die Summe von 1200000 M hätte entrichtet werden müssen. Die neue Gesetzgebung hat diesen Eingangszoll abgeschafft und so ist nun der älteste Sohn Pierpont Morgans in Europa eingetroffen, um die, den verschiedenen europäischen Museen leihweise überlassenen Kunstwerke zusammenzubringen. Im besonderen die Londoner Sammlungen, National Gallery und South Kensington-Museum, werden so den Verlust wertvoller Kollektionen zu beklagen haben.

MÜNCHEN. Die *Renoir-Ausstellung* in *H. Thannhausers Moderner Galerie im Arcopalais* bietet eine schöne Gelegenheit zur Klärung der noch immer stark schwankenden Meinung über diesen Klassiker der neufranzösischen Malerei. Auch hier enttäuscht der Meister, wie bei fast allen seinen Ausstellungen anfangs nicht wenig, hat man sich aber erst einmal mit der Blümeranz und Zuckrigkeit der meisten seiner Arbeiten abgefunden, so entdeckt man bald auch das Wertvolle und Große daran und kapituliert vor der Schlichtheit und Ehrlichkeit des Arbeitsverfahrens. Daß Renoir sehr ungleichwertig produziert ist eine bekannte Tatsache, trotzdem aber hält man es kaum für glaublich, daß ein und dieselbe Person ihrem künstlerischen Gehalt nach so verschiedene Stücke zu schaffen vermochte wie einerseits die meisterhaften hier vertretenen „Tasse Tee“, „Bootfahrt“ und „Loge“ und andererseits jene genrehaft gefaßten Figurenstücke in Längsformat usw., die an der Rückwand des Saales hängen. Ein zielstrebiger künstlerischer Wille war in Renoir wohl nur in jener Zeit lebendig, da er unter dem direkten Einfluß seiner großen Freunde aus dem Kreise der ersten Impressionisten stand, oder wenigstens da deren Geist noch lebhaft in ihm nachwirkte. So sind fast sämtliche Werke der Ausstellung, die vom Ende der siebziger Jahre bis Mitte der achtziger herrühren, Kabinettstücke; Renoir stand da im Banne Manets und Monets, was aber aus den späteren Jahren bis herauf zur Gegenwart stammt, ist vielfach unerquicklich und wenig zusagend, obgleich noch überall natürlich echte künstlerische Elemente sich darin entdecken lassen. In den Bildern aus der Glanzzeit sind es die noble Haltung und die stofflich so wundervoll differenzierte Malerei, in erster Linie aber der prächtige farbige Aufbau des Ganzen, die so sehr entzücken und Renoir neben jene Großen stellen, mit denen man ihn heute in einem Zuge nennt. Man täte ihm aber ebenso wie Manet unrecht, schätzte man ihn bloß als Eindrucksmaler ein. Freilich, beide haben sie auch reine Impressionen gegeben, Manet noch zahlreicher als Renoir, aber in der Hauptsache hat letzterer doch nur wenig Wert auf die Wiedergabe des Momentanen, des fließenden Reizes gelegt, sondern stets darnach gestrebt, Synthesen der Linie und Farbe zu erreichen, die sozusagen den dauernden Reiz der Idee interpretieren. Er ist einer der Vermittler vom Impressionismus zum neueren Expressionismus und man versteht, daß er auf viele seiner Zeitgenossen stark befruchtend einzuwirken vermochte und heute noch vermag. Seine von Haus aus naive Anschauungsweise kommt auf manches, was bewußt und mit Gefühl übernommen, erstaunliche Entwicklungsmöglichkeiten darbietet. R.

MÜNCHEN. Ein junger Künstler von unverbrauchter Kraft und von frischem Sinn tritt helläugig vor die Natur und schildert sie im Bilde ab: in jenem angenehmen Erregungszustand, den man „gesegnete Arbeit“ nennt. Der Rhythmus der Freilicht-Arbeit beherrscht das Werk FRITZ GÄRTNERS; „Arbeit“ nennt er seine malerisch-plastisch-graphische Kollektion, die man zuerst in München (bei Thannhauser in der „Modernen Galerie“) sah und die nun einen Turnus durch Deutschland antritt. Gärtner, Deutsch-Böhme von Geburt, Schul-Münchner nach Bildungsgang, hat die malerischen Exzentrizitäten seiner Generation nicht mitgemacht. Gewiß, auch zu ihm trat van Gogh, aber Millet hatte ihn schon gesegnet, und so fand ihn der mächtige Sinneverwirrer und Rattenfänger der Kunstjugend fest und gefeit. Ist's der anderen Lust, die Epider-

mis ihrer Kunst immer schillernder und geschmeidiger zu machen, so heißt ihn sein Genius in die Tiefe steigen und der Kunst in ihren inneren Werten nachzuspüren. Inhalt und Gehalt tun es bei ihm; immer kehrt das selig-ermüdende Erntemotiv wieder. Saftig und unmittelbar aus der Natur herausgerissen und temperamentvoll auf die Leinwand hingeschrieben oder aus dem Steinblock ausgemeißelt. Hier will was Starkes werden — wir werden auf den jungen Künstler zählen dürfen. G. J. W.

MÜNCHEN. Manets berühmtes Hauptwerk aus dem Jahre 1869 „Das Frühstück im Atelier", welches wir in unserem Manet-Aufsatz (siehe Jahrgang 1910/11, geg. Seite 145) farbig reproduziert haben, ist als Schenkung eines Kunstfreundes, der nicht genannt sein will, in die Münchener Neue Pinakothek gelangt.

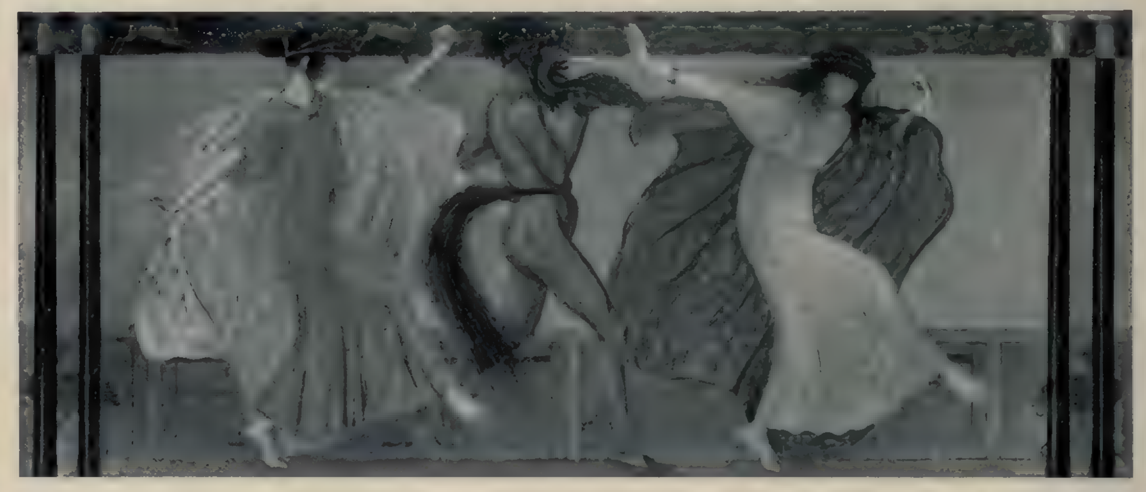
STUTTGART. Die neuere Abteilung unserer Gemäldegalerie hat in den letzten fünf bis sechs Jahren einschneidende Veränderungen in ihrer Einrichtung erfahren. Zuerst haben verschiedene Lehrer der Lehr- und Versuchswerkstätten vier Säle eingerichtet und ihnen durch stark hervortretende Vertäfelungen und dergl. ein etwas allzukunstgewerbliches Aussehen verliehen. Die Regierung hat nun die beiden Maler und Professoren ADOLF HÖLZEL und CHRISTIAN LANDENBERGER mit der weiteren Neueinrichtung und Neubehängung dieser Abteilung betraut und diese beiden eminenten Ausstellungstechniker haben in zehn Wochen, während denen die Galerie geschlossen blieb, eine Riesenarbeit geleistet. Sie haben den häßlichen blauen und roten Anstrich bei drei alten Sälen durch Rupfenbespannungen verdeckt, vor allem aber durch eine umsichtige mit erlesenem künstlerischem Geschmack vorgenommene Neubehängung zum Teil ganz prächtige Wirkungen erzielt. Es konnte sich nach der geschaffenen Sachlage, d. h. an der Hand der oft recht aufdringlichen Wandbespannung in den vier zuerst eingerichteten Sälen nicht mehr um eine Zusammenfassung von gewissen Kunstperioden handeln, sondern nur noch um eine Behängung nach rein malerischen Gesichtspunkten. Was aber hierin geleistet werden konnte, das haben die beiden genannten Maler erreicht.

Auch eine Bereicherung hat diese Abteilung unserer Galerie erhalten, so durch ein Porträt der Tänzerin Taglioni von AUGUST CANZI (1813—1866) und durch ein von der Knospschen Stiftung der Galerie geschenktes Bild „Badende Knaben" von CHR. LANDENBERGER, das zum besten gehören dürfte, was der Künstler in dieser Hinsicht geschaffen hat. Zugleich darf wohl auch die Ehrung hier erwähnt werden, die ADOLF HÖLZEL zuteil geworden ist. Die Galleria moderna zu Rom hat seine schöne „Neckar-



WLADISLAW JAROČKI — HUZULEN

Ausstellung der Wiener Secession in München



FRIEDRICH KÖNIG — MASKENTANZ

Ausstellung der Wiener Secession in München

landschaft" (Cannstatt von der Wilhelma aus gesehen), die in der Stuttgarter Abteilung der Internationalen Ausstellung zu Rom ausgestellt war, erworben. H. T.

ZÜRICH. In überraschendem Kontrast zu der exotischen Kunst der „Neuen Künstlervereinigung München", die an dieser Stelle schon besprochen wurde, zeigt zur Zeit im Künstlerhaus die „alte" Kunst Münchens, vertreten durch den „Künstlerbund Bayern", beinahe konventionelles, jedenfalls zahmeres und solideres Gepräge. Die BLOS, HOCH, ERNST LIEBERMANN, MARR, PALMIÉ und SIECK sind zu bekannt, als daß ein Eingehen auf ihre zum Teil übrigens älteren Bilder hier nötig wäre. Unabhängig von ihnen, stellt der Münchener ALBERT WEISGERBER eine umfangreiche Kollektion seiner virtuosen Bildnisse („Leutnant B.", „Die Gattin des Künstlers", „Herrenbildnis"), farbigen Landschaften („Sommertag") und an Manet gemahnenden Akte („Miss Robinson") aus, die von seinem vielseitigen Können einen umfassenden Eindruck vermitteln. Eine kleine sonnverklärte Sammlung des begabten Berners WERNER FEUZ und eine Anzahl interessanter Blätter des Graphikers PAUL GAUGUIN, auf denen der berühmte Pariser als gewandter, aufs Typische gehender Zeichner sich ausweist, beschließen die so mannigfaltig anregende erste Züricher Kunstausstellung des Jahres 1912. DR. S. M.



LUDWIG WIEDEN — ZIGEUNERINNEN

Ausstellung der Wiener Secession in München

PERSONAL-NACHRICHTEN

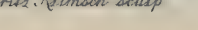
BERLIN. Die beiden Berliner Bildhauer Professor FRITZ KLIMSCH und Professor HERMANN HOSAEUS sind zu Mitgliedern der Kgl. Akademie der Künste gewählt worden.

MÜNCHEN. Dr. HEINZ BRAUNE, der bisherige Konservator der Alten Pinakothek in München, ist als Nachfolger des verstorbenen Professors August Holmberg zum Direktor der Kgl. Neuen Pinakothek ernannt worden. Er gilt nicht nur als ausgezeichneter Kenner der altdeutschen Malerei, sondern auch als Anhänger der modernen Kunstanschauung.

= *Die Preise der Villa Romana.* Die zwei Preise für Maler, die gelegentlich der diesjährigen Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in der Bremer Kunsthalle zur Verteilung zu kommen hatten, sind dem Maler THEO v. BROCKHUSEN in Berlin und dem Maler F. GERBIG in Dresden zugefallen. — Der dritte diesjährige Preis, den ein Graphiker bekommen soll, wird auf der graphischen Ausstellung des Künstlerbundes in Chemnitz im Mai erteilt werden.

GESTORBEN: In Neuyork der Maler CARL SCHREYVOGEL; in Paris der Bildhauer HIPPOLYTE BERGERET im Alter von 93 Jahren, der Schöpfer der vielbewunderten großen Bronze-Springbrunnen auf der Place de la Concorde.





Fritz Klimsch sculp

Mezzotinto Bruckmann

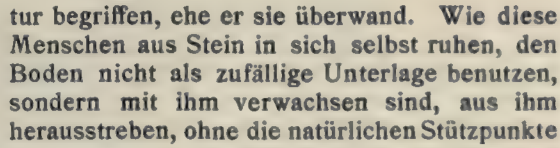
Badende



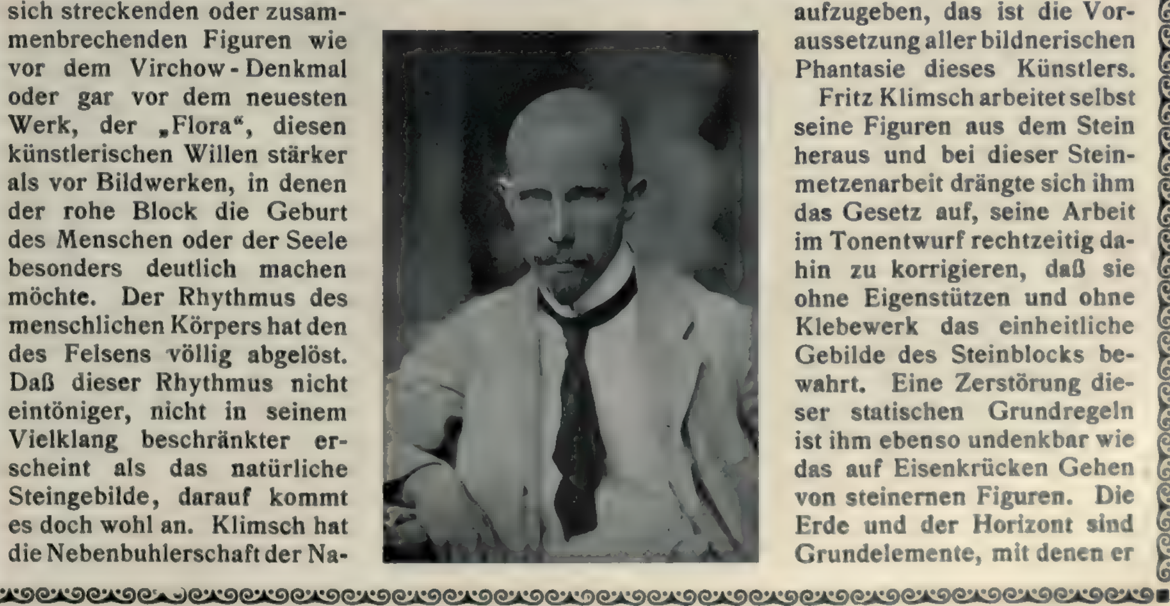
FRITZ KLIMSCH — DETAIL VON EINEM GRABMAL

FRITZ KLIMSCH

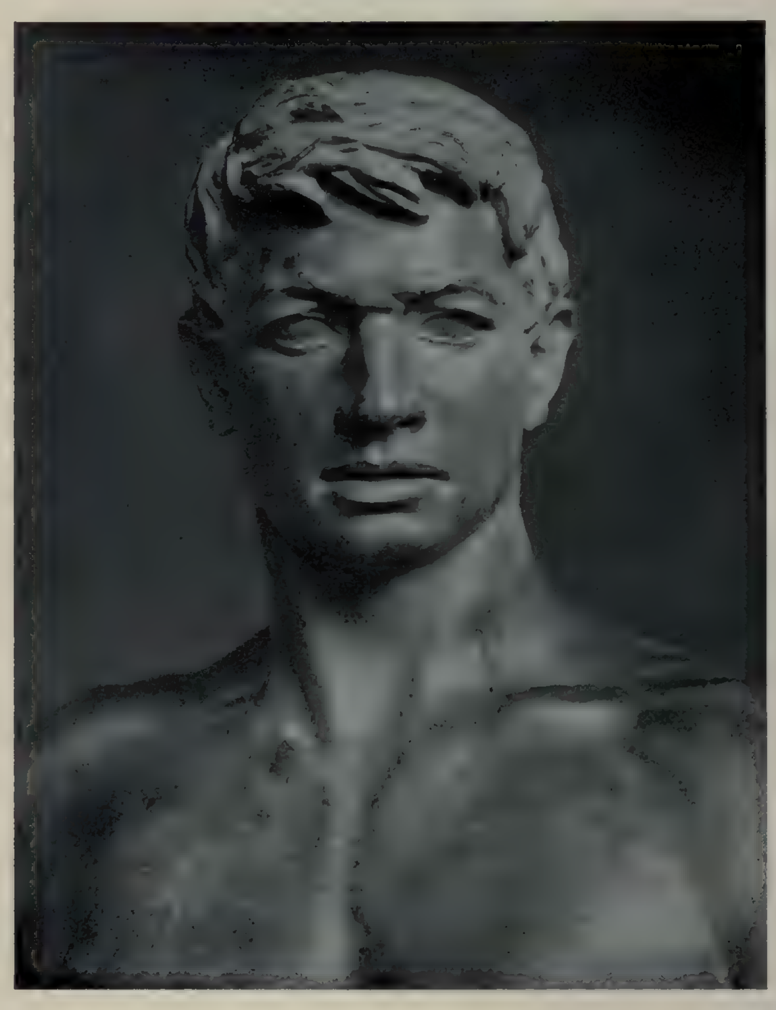
Von Wilhelm Miessner



Daß alle Bildnerei auf eine Belebung des toten Steinblocks hinaus will, ist mir vor den Werken Fritz Klimsch' wieder klargeworden. Ja, ich spüre vor seinen ruhenden Jünglingen und Mädchen, vor seinen sitzenden, hockenden, sich streckenden oder zusammenbrechenden Figuren wie vor dem Virchow-Denkmal oder gar vor dem neuesten Werk, der „Flora", diesen künstlerischen Willen stärker als vor Bildwerken, in denen der rohe Block die Geburt des Menschen oder der Seele besonders deutlich machen möchte. Der Rhythmus des menschlichen Körpers hat den des Felsens völlig abgelöst. Daß dieser Rhythmus nicht eintöniger, nicht in seinem Vielklang beschränkter erscheint als das natürliche Steingebilde, darauf kommt es doch wohl an. Klimsch hat die Nebenbuhlerschaft der Natur begriffen, ehe er sie überwand. Wie diese Menschen aus Stein in sich selbst ruhen, den Boden nicht als zufällige Unterlage benutzen, sondern mit ihm verwachsen sind, aus ihm herausstreben, ohne die natürlichen Stützpunkte aufzugeben, das ist die Voraussetzung aller bildnerischen Phantasie dieses Künstlers.



Fritz Klimsch arbeitet selbst seine Figuren aus dem Stein heraus und bei dieser Steinmetzenarbeit drängte sich ihm das Gesetz auf, seine Arbeit im Tonentwurf rechtzeitig dahin zu korrigieren, daß sie ohne Eigenstützen und ohne Klebewerk das einheitliche Gebilde des Steinblocks bewahrt. Eine Zerstörung dieser statischen Grundregeln ist ihm ebenso undenkbar wie das auf Eisenkrücken Gehen von steinernen Figuren. Die Erde und der Horizont sind Grundelemente, mit denen er



FRITZ KLIMSCH KOPF DES SÄMANNS

immer rechnet. Der aus dem Boden wachsende Stein verfeinert sich zu einer Menschenwelle, die frei vor dem Horizont aufstrebt und im Mittelpunkt unter der Riesenwölbung des Himmels den alten Prometheusgedanken erfüllt. Der Rhythmus der Erde und der Rhythmus des freien fliegenden Aetherraumes grüßen sich in diesem Menschenwerk.

So kommt es, daß Klimsch die Bewegungen im Steinbilde vereinfacht oder hemmt, wie man es nehmen will. Es ist kein Zufall, daß er für den Sämann (Abb. S. 294 u. 295) und das Mädchen mit dem Spiegel Bronze wählte. Der Stein läßt so viel vorwärts dringende und ausholende Kraft wie so viel leichte Grazie nicht zu. Er fordert eine strengere Betonung des Vertikalen und Horizontalen. Im Davidbrunnen hat Klimsch es einmal versucht, die Figur des jungen Steinschleuderers auf eine hohe Säule zu stellen und es ist ihm geglückt, die Perspektive aus der Tiefe für das schöne Muskelspiel in der sorglos wartenden Stellung des Knaben auszunützen. Später hat er den strengeren Zusammenhang des Steinbildes mit der Erde gewahrt und die geschlossene Silhouette mit dem gesteigerten Ausdruck der Geste zusammen unmittelbar vor unser Auge gegen den Horizont gestellt. Auch der Kentaur des Virchowdenkmals (Abb. Jahrg. 1905/06, S. 431) ringt auf erhöhtem Sockel mit dem Menschen, aber der Felsblock, auf dessen fürchterlicher Enge der Kampf um Leben und Tod tobt, wird dadurch nur noch stärker als Rand eines Abgrundes charakterisiert und die Höhentat des Menschen auf dem Kapitel von vier dorischen Säulen, dem Sinnbild der Kultur, in einen um so stärkeren Zusammenhang mit der Naturgewalt der Erde gebracht. Ohne nach



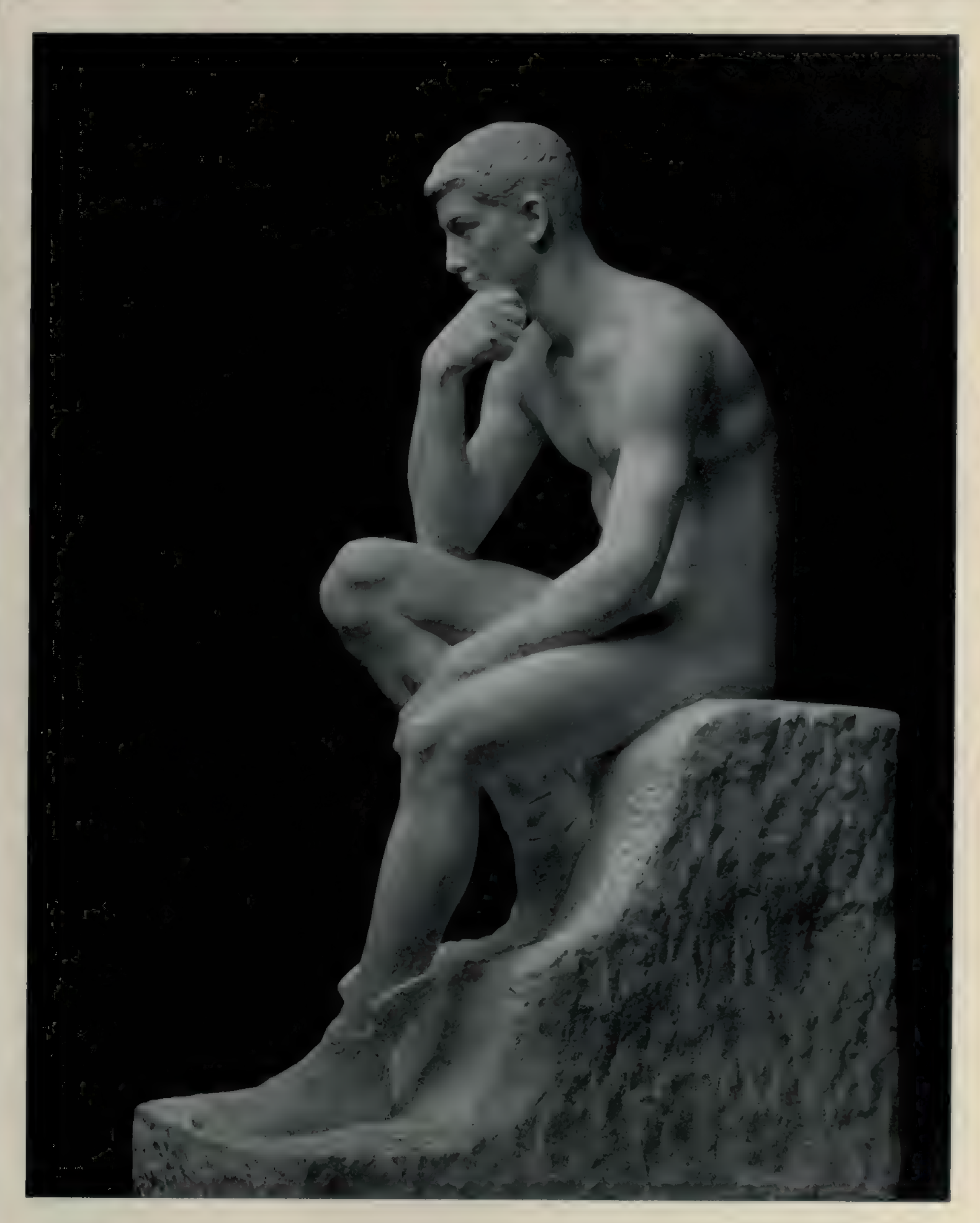
FRITZ KLIMSCH
SÄMANN

solchen Symbolen zu suchen, ergeben sie sich dem immer wieder zum Naturalismus des großen einfachen Lebensrätsels hinstrebenden Künstler ganz von selbst. Klimsch hat wie Marées die symbolische Bedeutung des Einfachen und des Nackten erkannt, und daß der ruhende Stein ebensowenig wie das große Wandgemälde das Fliegende und Flüchtige einer Bewegung darzustellen vermag. Auch nicht darzustellen braucht, wenn der Künstler in dem Abschluß einer Geste diese selbst ein zufangen vermag. Das Statuarische will Ruhe, die Kunst Bewegung. Aber die Bewegung wächst, wo sie statuarisch wird, ganz von selbst in die Ruhe hinein, die gleichsam die höchste Spannung der Bewegung, ihren weitesten Winkel darstellt, von dem aus sie nur wieder zurückebben kann. Vielleicht wird diese Tendenz Klimsch' in seinen späteren Werken noch deutlicher hervortreten. Sie gibt die Entwicklungslinie des Künstlers. In der für ein Dortmunder Denkmal bestimmten Flora und einer Christusgruppe mit dem unter dem Kreuz zusammenbrechenden Christus, die ich in seinem Atelier sehen konnte, ist sie schon ganz in künstlerische Freiheit aufgelöst und die Vereinfachung der Geste, der sich mit dem Füllhorn zur Erde beugenden Flora, des Christus, dem das Gewand im Niederbrechen über die Knie herabgleitet, stellen die innigste Verschmelzung von Naturalismus und Stil dar. Es handelt sich hier weniger, wie im ruhenden Jüngling oder den beiden hockenden Figuren des Grabdenkmals Meißner (Abb. S. 302) in Leipzig um eine Vereinfachung der Geste selbst. Vielmehr ist die Bewegung ganz aus der Größe des Motivs heraus zur Einfachheit übersteigert. Es ist nicht mehr die Ruhe, sondern die von der Kunst gemeisterte Bewegung, eine in der höchsten Steigerung der Empfindung im Stein erstarrte Bewegung, die der menschlichen Geste das letzte an Ausdrucksmöglichkeit und Lebendigkeit abringt bis dahin, wo sie zum ewigen steinernen Bilde wird.



FRITZ KLIMSCH BADENDE

Es wäre falsch, hier von einer Stilisierung zu reden, weil Klimsch nicht etwa wie Hugo Lederer das Flächenhafte des Steinbildes über die Modellierung stellt, die Geste auch nicht bis zur Abstraktion versteint, sondern ihm die Rundungen und der Linienfluß des Körpers wichtig genug bleiben. Als Porträtist hat er dem Ausdruck des Kopfes viel zu viel Reize abzutrotzen gelernt, als daß er den Naturalismus so ohne weiteres hätte aufgeben mögen. Auch will er nicht auf die ganz besonderen Reize des Licht- und Schattenspiels auf dem menschlichen Körper verzichten. Die Büste des Generalfeldmarschalls Graf Schlieffen (Abb. S. 304) gibt uns in seiner fast strengen aber durch und durch belebten Formensprache genau das Verhältnis von Stilisierung und Naturalismus, wie sie sich im Geiste und in der Technik dieses Künstlers gemischt hat. Man ist ohne weiteres von der verblüffenden Aehnlichkeit dieses Kopfes überzeugt, weil er das alles mit erzerner Treue betont, was eigenwillig und bedeutungsvoll daran ist. Militärische Verschwiegenheit und organisatorische Kraft des Feldherrn paaren sich mit einem leisen gewohnheitsmäßig zurückgehaltenen



FRITZ KLIMSCH
MERKUR



FRITZ KLIMSCH
PHANTASIE

Zug rein menschlicher Güte, Vorsicht mit Tatkraft und einer selbst in dem leise verschleierten Blick nicht zu unterdrückenden lebendigen Energie.

Auch bei den Porträtbüsten muß man sehr wohl darauf achten, wo der Künstler den Marmor, wo die Bronze als Material gewählt hat. Bei den Frauenbüsten (Abb. S. 300) bot ihm der weiße Stein willkommene Gelegenheit, die weicheren Linien des Frauenantlitzes darzustellen. Augen, Mund und Nasenpartie werden um so sorgfältiger für die Charakterisierung ausgenutzt und für die Aehnlichkeit, auf die es doch immer wieder ankommt. Sie zeigen die nervöse Hand eines Bildners, der sich nie in Kleinlichem verliert und einen Meisterer des Haarschmucks, der auch bei dem Bilde Kainzens oder beim Sämann die Form des Kopfes wesentlich betont. Man kann es bei seinen Frauenbüsten genau beobachten, wie sehr die Haartracht, die er ihnen gibt, den Eigenwillen oder die Schmiegsamkeit der Gesichtszüge hervorhebt.

* * *

Noch ein wichtiges Moment muß erwähnt werden, wenn man die Künstlerschaft Fritz Klimsch' in großen Zügen umreißt, das ist die Absicht zur architektonischen Geschlossenheit, die all seiner Bildnerei den Abschluß geben möchte. Noch ist er nicht an große architektonische Bildhauerarbeiten geraten, wie er es sich im Grunde wünscht. Aber alle seine Grabdenkmäler, bei denen er sein eigener Architekt sein konnte, beweisen es, wie er sich nächst dem Hintergrund, den Himmel und Erde seinen Arbeiten geben, den architektonischen Hintergrund denkt. Auch hier herrschen Ruhe und einfache Gliederung vor, aber eine Ruhe, die in ihren Abmessungen höchst gesteigertes Leben bietet. Modernes Griechentum möchte man es nennen.



FRITZ KLIMSCH — KAUERNDE



FRITZ KLIMSCH BILDNISBÜSTE

WIENER AUSSTELLUNGEN

Die rührige Leitung des *Hagenbundes* hat dem Wiener Publikum durch eine Norwegische Ausstellung ein bedeutendes Ereignis, fast eine Sensation vermittelt; weit über die Einzelleistungen bekannter und noch unbekannter Künstler wirkt der einheitliche und geschlossene Gesamteindruck, um den sich der treffliche Arrangeur der Ausstellung, der Direktor der norwegischen Staatsgalerie Tijs das größte Verdienst erworben hat. Eine frische blühende Sinnlichkeit im Kampfe mit einer starken und düsteren Geistigkeit, kraftvolles Sehen und melancholisches Träumen, ein Wurzeln im nationalen Boden und ein Streben nach den letzten Errungenschaften der europäischen Gesamtentwicklung — in solchen Gegensätzen, die so stark im norwegischen Wesen und in der Kunstentwicklung des vergangenen Jahrhunderts begründet sind, ist der Charakter dieser Ausstellung gelegen, in der der hohe Ernst alt und jung, Konservative und Revolutionäre zu einer Einheit zusammenschließt.

Trotz des guten allgemeinen Durchschnitts dominiert eine Gestalt unbedingt, EDVARD MUNCH; seine Bilder und Graphiken sind die bedeutendsten Werte in der heutigen norwegischen Kunst und die Einflußsphäre, die von ihnen ausgeht, reicht bis in die Werke jener Jüngsten, die der modernen französischen Entwicklung nahestehen. Munchs Erscheinung ist nicht als reines kunstgeschichtliches Rechenexempel anzusehen, es bleibt ein ungelöster Rest übrig; vollgesogen mit allen Problemen, die die europäische Malerei des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts beschäftigt haben, bleibt seine Persönlichkeit einzigartig, rätselhaft, von dunkeln Mysterien umschattet. Munchs geistige Seite fesselt zunächst; seine Welt ist voll von Geheimnissen, trüber Spuk treibt in ihr sein Wesen, dumpfes Leben erfüllt die Dinge, düstere Melancholie, eine atembeklemmende Stimmung weht aus diesen Werken. Aber die Welt, die ein Mysterium ist, bleibt dem Künstler ein sinnliches Erlebnis; die Objekte sind nicht bloße Symbole, sondern sind in Form und Farbe lebend geworden. Die Mittel, jene starken Stimmungsakkorde anzuschlagen, sind nicht Ideenassoziationen sondern Farbenkontraste und abgewogenes Formenspiel; der Dichter bleibt ein Maler und seine Werke Bilder. Munchs Vielseitigkeit ist bewundernswert; eine große Komposition (Herbst) mit wundervoll ausbalancierten Gruppen von Menschen, die zu Typen geadelt sind, zwei glänzende vollfigurige Bildnisse (Schlittgen und Gierlöff), ein Selbstporträt im Restaurant, das das Vermögen, eine an sich gleichgültige Umgebung mit intensivem, aufregendem, enervierendem Leben zu erfüllen, vielleicht am deutlichsten zeigt, Akte und Landschaften, darunter eine blaustrahlende und feierlich tönende, ausgestirnte Nacht; dazu ein graphisches Oeuvre, das Schieflers vor ein paar Jahren herausgegebenen kritischen Katalog weit zu-



FRITZ KLIMSCH
SALOME (DETAIL)

rückläßt, Radierungen, Holzschnitte, Lithographien, als Gipfel die Mappe Alpha und Omega, deren Blätter ein Menschenleben dichten.

Eine Persönlichkeit, deren Expansivität quantitativ an Munch erinnert, aber umgekehrt orientiert ist, ist HENRIK LUND; die Welt, die jenem dunkle Geheimnisse und düstres Geschehen birgt, ist diesem eine Stätte froher Tatkraft und lebendiger Energien. Durch seine Landschaften geht ein frischer Wind und durch seine Bildnisse ein fröhlicher Zug, der ein Körnchen Ironie und geistiger Ueberlegenheit mitführt. Dem Verneiner und dem Bejaher unter den Porträtisten gesellt sich als dritter der jüngste, PER KROHG, der bloß Beobachter ist; ihm ist die sinnliche Erscheinung das Gegebene, hinter dem er nicht viel sucht und gräbt; das Bildnis des Schriftstellers Sven Elverstad ist ein koloristisches Glanzstück.

Die Landschaften bilden eine Entwicklungsreihe: FREDRIK COLLETT, ein Vorläufer der Freilichtmalerei, steht an der Spitze; dann folgen HARRIET BACKER mit farbigen Interieurs, HARALD SOHLBERGS mit etwas glatten und dekorativen Stimmungslandschaften, EDVARD DIRIKS, dessen Wald- und Seebilder starkes Streben nach Stilkunst verraten. Der entschlossene Impressionismus wird von THORWALD ERICHSEN, TORSTEIN TORSTEINSONS, LARS JORDE usw. vertreten, dann dem eigenartigen NIKOLAI ASTRUP und BERNHARD FOLKESTAD, dessen bunte Vögel — namentlich im Schnee — wieder den Rückweg zu Rhythmisierung der bunten Welt anbahnen. Diese Richtung führt dann zu den Franzosenfreunden, von denen OLUF WOLD-TORNE den Einfluß Cézannes am unmittelbarsten zur Schau trägt; die anderen, HENRIK SÖRENSEN und JEAN HEIBERG, suchen starke Vereinfachung der Form und flächenhafte Farbenwirkung auf den Wegen Matisses, während PER DEBERITZ die Um-



FRITZ KLIMSCH GRABMAL

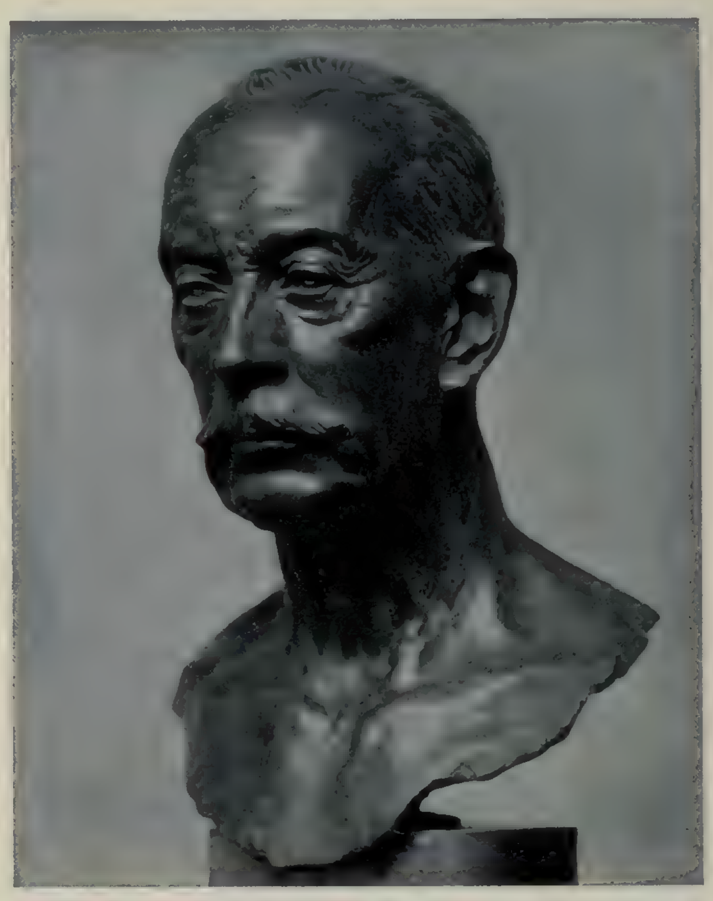


FRITZ KLIMSCH
WEIBLICHER TORSO

wandlung von kräftiger Farbigkeit zum kubischen Formgefühl in ähnlicher Weise zu vollziehen scheint wie etwa der Pariser Herbin unter dem Einfluß Picassos. Während dieser Teil der norwegischen Jugend den Weg zum eigenen Selbst über Paris nimmt, schöpft DAGFIN WERENSKIOLD aus dem Reichtum der skandinavischen Tradition, wie sie in der Volkskunst lebendig geblieben ist; daß er der Allerjüngste der Ausstellung ist, gestattet vielleicht den Schluß, daß diese bewußte Stilkunst die nächste Phase der Entwicklung anzeigt und daß die norwegische Malerei nunmehr, von Munch und den Franzosen zur vollen Beherrschung der Farbe erzogen, mit größerer Kraft dort anknüpfen wird, wo Munthe einst den Ausbau eines nationalen Stils begonnen hatte.

Mit dem drängenden und heißen Leben in der norwegischen Ausstellung verglichen, wirken die Franzosen in der *Galerie Miethke* beinahe klassisch; der Impressionismus beginnt die Ruhe einer in sich abgeschlossenen Richtung zu gewinnen und seine unentwegten Bekämpfer sollten doch endlich merken, daß sie mit Gespenstern streiten und mit historischen Gestalten rechten.

COURBETS „Ringer", die zum erstenmal in Wien sind, bilden das Vorspiel zu den Impressionisten, deren Hauptmeister in guten und charakteristischen Bildern vertreten sind. PISSARRO, SISLEY und RENOIR mit Bildern aus allen Perioden, MONET — erfreulicherweise — nur mit frühen Arbeiten, D'ESPAGNAT mit den geschmackvollen Erzeugnissen seiner Epigonenkunst. Von MANET wirkt der Sänger Faure als Hamlet unlebendig und fast akademisch neben dem Bildnis der Gattin des Künstlers, einem reifen Spätwerk, das dem Berliner „Treibhaus" verwandt und ebenbürtig ist. Wie äußerlich der Zusammenhang Cézannes mit dieser Gruppe ist, zeigt eine solche Ausstellung ausgezeichnet; die flammende Lebendigkeit seiner Werke zerreißt die retrospektive Ruhe der ganzen Veranstaltung; kein Fleckchen historischen Edelrosts hat noch bei ihm angebissen.



FRITZ KLIMSCH — BÜSTE DES GENERALFELDMARSCHALLS GRAF v. SCHLIEFFEN

Die *Secession* hat vor einigen Tagen eine Plakatausstellung eröffnet; historisch Bedeutsames und modern Wirksames sind nicht allzuübersichtlich auseinandergehalten, trotzdem kann man sich mit einiger Mühe die Entwicklung von der anspruchsvollen Renaissance des Plakats in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts bis zur nüchternen, kunstgewerblichen Auffassung unserer Tage gut vergegenwärtigen. Die Mitglieder der Wiener Secession haben sich mit Originalentwürfen an der Ausstellung, deren moderner Teil fast ausschließlich deutsches Mittelgut enthält, beteiligt: manches ist geschickt und geschmackvoll, ein Plakatgenie verbirgt sich unter ihnen nicht. Am meisten hat GROM-ROTTMAYER den richtigen Ton getroffen. H. T.



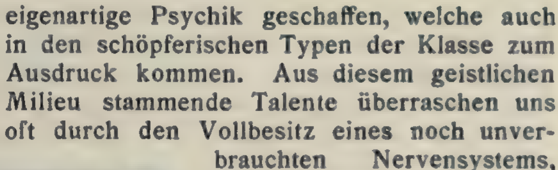
BORIS KUSTODJEW — DIE PUPPE

BORIS KUSTODJEW

Von P. Ettinger

Das Kulturleben Rußlands, seine Wissenschaft, Literatur und Kunst verdanken dem geistlichen Stande einen gewissen Einschlag von recht charakteristischer Prägnanz. Wie jede Kaste, besitzt natürlich auch die russische Geistlichkeit, als Ganzes genommen, ihre eigenen Traditionen, besondere Daseinsbedingungen und Entwicklungsfaktoren, die sich im Laufe der Zeit ausgebildet und weitergepflanzt haben. Die gesicherte materielle Lage, eine mehr oder weniger primitive Lebensführung ohne vielseitige geistige Interessen, spezielle Lehranstalten, in denen die meist recht zahlreiche Nachkommenschaft des russischen Popen gewöhnlich ihre Erziehung genießt. Alles dies hat, in Gemeinschaft mit noch anderen Umständen, eine ganz aparte Lebensatmosphäre, eine





eigenartige Psychik geschaffen, welche auch in den schöpferischen Typen der Klasse zum Ausdruck kommen. Aus diesem geistlichen Milieu stammende Talente überraschen uns oft durch den Vollbesitz eines noch unverbrauchten Nervensystems, durch strotzende Arbeitskraft, welche die berüchtigte „indolence slave“ Lügen zu strafen scheint, anderseits aber auch durch den Mangel jener feinen Nervenkultur, sowie jenen sensitiven Sinus für das Seelische, die manchen russischen Künstler aus anderer Sphäre so anziehend machen.

Aus dem geistlichen Seminar hat die moderne russische Malerei einen ihrer bedeutendsten Meister erhalten — Victor Wasnetzow, der trotz seines siebenten Jahrzehnts noch in voller Schöpferkraft steht.

In ähnlicher Weise hat sich auch Boris Kustodjew aus einem Zögling des Priesterseminars seiner Heimatstadt Astrachan, wo er 1878 geboren, ziemlich schnell zu einem „maître-peintre“ entpuppt. Erst im achtzehnten Lebensjahre vertauschte er die geistliche Lehranstalt gegen die Petersburger Akademie der Künste, und hier wurde dem Kunstjünger die endgültige Malerweihe im Meisteratelier Rjepins zuteil. Durch diesen letztern wurde der vierundzwanzigjährige Kustodjew dann vor eine künstlerische Aufgabe gestellt, wie sie einem beginnenden Maler nicht oft zufällt. Rjepin zog nämlich seinen Schüler zur Mitarbeiterschaft an dem Kolossalgemälde „Eine Sitzung des russischen Reichsrats“ heran und übertrug ihm fast die ganze rechte Hälfte des Bildes zur Ausführung. Aus jener Zeit stammt eine ganze Anzahl von Porträtstudien Kustodjews, worunter sich schon eine Meisterleistung befand — die rehaussierte Kohlezeichnung des Grafen Witte.

Schon diese frühen Arbeiten frappieren durch ihr stark ausgeprägtes Formgefühl, durch das rasche, sichere Erfassen der äußern Struktur ihrer Modelle und scheinen dem Künstler eine glänzende Karriere als Bildnismaler vorauszusagen. In der Tat hat sich das Talent Kustodjews vorwiegend in dieser Richtung entwickelt, und sein Oeuvre*), das von seltener Produktivität zeugt, weist bereits ein halbes Hundert Porträte auf, darunter die Mehrzahl in Lebensgröße, sowie einige Gruppenbilder. In bunter Reihe begegnen sich da Schriftsteller, Künstler, Staatsmänner, Herren und Damen aus der Gesellschaft (Abb. S. 308/309), Popen und Nonnen (Abb. S. 310), sowie zahlreiche Kinderbildnisse (Abb. S. 305, 311), meist aus dem eigenen Heim des Malers. Auf den periodischen Kunstausstellungen Petersburgs und Moskaus imponierten diese Gemälde und Zeichnungen stets durch ihre hervorragenden zeichnerischen Qualitäten, durch ihre für russische Verhältnisse besonders seltene, volle Beherrschung des technischen Malapparates. Und es erschien ganz natürlich, daß ein Künstler mit so ausgesprochenen Gaben für das Formale, für die plastische Durcharbeitung der Erscheinung sich schließlich einmal der reinen Plastik zuwenden müsse. Die Porträtbüsten, welche Kustodjew in den letzten Jahren ausstellte und von denen hier eine Probe gegeben ist (Abb. S. 312), zeigten den Künstler auch auf diesem Gebiete als Meister, ja diese lebensvollen Köpfe wirken vielleicht einheitlicher als seine gemalten Bildnisse, deren Gesamteindruck, trotz der geschilderten Vorzüge, oft durch das fehlende Gleichgewicht zwischen koloristischem und formalem Element beeinträchtigt wird.

Denn unser Künstler gehört nicht zu jenen geborenen Koloristen, welche, wie spielend, einen harmonischen Farbenzusammenklang,



BORIS KUSTODJEW DIE GATTIN DES KÜNSTLERS

*) Der russische Kunstschriftsteller A. Rostislawow hat ein Verzeichnis sämtlicher Werke Kustodjews von 1901—1910 seinem, dem Künstler gewidmeten Aufsatz in der Petersburger Zeitschrift „Apollon“ (Dezember 1910) beigefügt. Diesem Aufsatz sind einige Daten entnommen.
Der Verfasser



BORIS KUSTODJEW
PERLEN



BORIS KUSTODJEW DAMENBILDNIS

das tonige Ineinandergleiten einzelner konstruktiver Teile eines Bildes zu gestalten vermögen. Kustodjew scheint, im Gegenteil, um den farbigen Aufbau seiner Porträte schwer zu kämpfen, und nicht immer geht er aus diesem Kampfe als Sieger hervor. Verhältnismäßig selten gelingt es ihm, wo er als Plastiker gefangen nimmt, auch unser rein malerisches Empfinden in Schwingung zu bringen, als bloßer Farbenkünstler Anerkennung zu gewinnen. Am häufigsten geschieht letzteres wohl in den Genrebildern, die Kustodjew, besonders in den letzten Jahren, eifrig kultiviert und in welchen zweifellos auch eine stärkere individuelle Note herauszufühlen ist, als in seinen sonstigen Gemälden.

Mit Vorliebe wählt der Künstler ziemlich gleichartige Motive aus Dorf und Kleinstadt seiner Heimat; festtägliche Zusammenkünfte auf Jahrmärkten und Kirmessen (Abb. S. 316), Sonntagsbelustigungen, Kirchenbesuche usw., wo dem Zeichner unerschöpfliches Material geboten wird und frohe Farbenfanfaren das Malerauge locken. Kustodjew, wie eigentlich von einem Porträtisten zu erwarten wäre, interessiert sich hier wenig um die zahlreichen charakteristischen Typen, sondern gibt ohne jedwede Tendenz rein dekorative Ausschnitte aus dem bunten Kaleidoskop russischen Volkslebens. Bauern und Bäuerinnen in grellem Sonntagsstaat passieren die nicht minder grell ausgestatteten Jahrmarktsbuden oder führen unter Harmonikabegleitung ihre etwas schläfrigen Rundtänze auf; Provinzialhonoratioren sitzen feierlich auf dem Square einer Kleinstadt, den jugendliche Spaziergänger und Provinzlöwen beleben. Das Landschaftliche ist in diesen Bildern mittlerer Größe glücklich mit dem Figuralen auf einen Ton gestimmt, in dem das Buntfarbige als die typische Lokalnote vorherrscht. In dieser Welt scheint Kustodjew heimisch zu sein, und die Berüh-

rung mit ihr hat sein Talent von einer besonders anziehenden Seite befruchtet.

Von einem abschließenden Urteil über das Schaffen Kustodjews kann vorderhand natürlich noch keine Rede sein, da der Künstler sich in einem Alter befindet, in welchem viele Maler erst ihre technische Reife erlangen. Wie wir gesehen, besitzt Kustodjew solche seit langem und hat bereits verschiedene Einflüsse in seinen Gemälden verarbeitet. Doch vieles bleibt ihm zum vollen Erfolg noch zu erreichen. Gerade die hohe Stufe formaler Vollendung und die oft sprechende Aehnlichkeit seiner Bildnisse lassen den Wunsch nach schärferer psychologischer Durchdringung, nach größerer Verinnerlichung wach werden. Und seine souveräne Beherrschung der technischen Mittel würde unter der Aegide einer feineren Geschmackskultur sicher an Wirkung gewinnen. Der künstlerische Ernst und das rastlose Vorwärtsstreben Kustodjews in Verbindung mit seiner gesunden Produktivität lassen erwarten, daß es ihm gelingen wird, die höheren Regionen verfeinerter und vertiefter Kunst zu erreichen.



BORIS KUSTODJEW BILDNIS DES HERRN WARFOLOTEFF

FRITZ ERLERS WANDBILDER FÜR HANNOVER

In einem eigens zu diesem Zwecke errichteten Atelierbau in Holzhausen am Ammersee hat FRITZ ERLER in fast zweijähriger Tätigkeit drei umfangreiche Wandgemälde vollendet, die für den großen Festsaal des Rathauses von Hannover bestimmt sind.

Die Bilder sind Allegorien dreier wichtiger Etappen des Werdens der niedersächsischen Städte und gemahnen an die lange und segensreiche Entwicklung, auf die diese Städte zurückblicken können. Daß schon in prähistorischer Zeit die Grundlagen für ihr Wachstum gegeben waren, daran erinnert die erste der Darstellungen. Ihren künstlerischen Schwerpunkt hat man in der Figur eines nackten Reiters zu sehen, der auf gewaltigem Schimmel (Wahrzeichen von Hannover) einherziehend, zur Abendzeit von der Jagd zurückkehrt. Weib und Kinder erwarten ihn vor einem Blockhaus, an dessen Schwelle ein zweites weibliches Wesen lehnt; rechts hängt ein Alter die Netze aus, die ihm tagsüber zum Fischfang gedient haben. Wir haben hier die Vorführung einer Heimstätte der Urbewohner des Landes vor uns, der frühen Siedelungen, aus denen die nachmaligen Gemeinden und Städte emporgewachsen sind. Auf dem zweiten Bilde führt Erler einen mittelalterlichen Marktplatz vor, in dessen Mitte auf einem Podium ein Gewappneter steht, der eine Abordnung fürstlicher Gesandter, nebst Herold in Empfang nimmt. Das Podium wird von einer Menge Volkes umstanden, Frauen mit Kränzen sind darunter, hinten sind niedersächsische Häuser zu sehen mit ihren so charakteristischen Giebelformen, rechts eine Wand des Rathauses mit einer lapidaren Rolandfigur. Der Triumph der städtischen Gewalt über fürstliche Machtgelüste, das ist es, was der



BORIS KUSTODJEW NONNE

Künstler zu symbolisieren versucht; haben sich doch im Mittelalter die Städtebildungen vollzogen und die Städte sich unter schweren Kämpfen ihre Unabhängigkeit und Selbstverwaltung erkämpft. Das dritte Bild endlich führt uns mitten in das moderne Leben. Moderne Industrie und Technik finden ihre Verkörperung in einem Fabrikbau im Hintergrund und dem riesigen Gerüst, an dem verschiedene Werkleute tätig sind; weiters wird die Sicherung des Landes durch Typen aus dem Wehrstand charakterisiert. Straßenbauende Arbeiter und Spaziergänger vollenden das Kunterbunt eines modernen Städtebildes. Ueberall auf den drei Riesenflächen setzt sich die Komposition aus klar umrissenen monumentalen Gestalten zusammen, Bewegung und Ruhe sind rhythmisch klar und übersichtlich gegeben, alles Gegenständliche ist auf die einfachste Formel gebracht.

Daß es gerade ein Münchner Künstler ist, der mit dem ehrenvollen Auftrag bedacht wurde, die Bilder zu fertigen, ist nicht reine Zufallssache, es spiegelt sich darin vielmehr die hohe Wertschätzung wieder, deren sich Münchens dekorative Kunst weithin in den deutschen Landen erfreut. Auf dem Gebiete der dekorativen Malerei herrscht in der bayerischen Metropole ja heute auch eine nun schon durch ein Jahrhundert hindurch gewahrte feste Tradition vor, das frohe Sinnenleben des Südens, das Anstoß gab zu vielen bunten Festveranstaltungen und monumentalen Repräsentationen, hat hier schöpferisch gewirkt wie nirgends, und eine künstlerische Kultur von nicht gewöhnlicher Bedeutung entstehen lassen. Und seit den Tagen des Cornelius und der Nazarener hat es hier nie an Talenten gefehlt, die über die nötige Erfindungsgabe, über Gestaltungskraft und Geschmack und nicht zuletzt auch über jenes sichere technische Können verfügten, das zur malerischen Beherrschung großer Wandflächen durchaus vonnöten ist. Auch Erlers unzweifelhaft starke dekorative Begabung konnte nirgendswo so fruchtbare Anregung und Ausbildung erfahren, als gerade hier in München, wo ihm durch die Aufträge für die Ausstellung 1908 und das Künstlertheater reichliche Gelegenheit geboten war, seine Kräfte zu erproben und zu entfalten.

Die neuen Wandbilder des Künstlers schließen sich seinen bisherigen großen dekorativen Leistungen vollgültig an. Wieder ist es in erster Linie das heitere helle Kolorit, das so bestrickt, damit paart sich der erlesene Geschmack Erlers in der Verteilung und Zusammenordnung der farbigen Flächen. Auf jedem einzelnen der drei großen Bilder werden Farbakkorde von intensiver Kraft und Lust angeschlagen und durch gewisse Haupttöne, die auf sämtlichen Darstellungen wiederkehren, vereinheitlicht Erler die Gesamtwirkung so vortrefflich, daß ihr Effekt in dem Raum, für den sie bestimmt sind, fraglos ein außerordentlich harmonischer und starker sein wird. In dem Künstler besitzt Deutschland heute eine seiner vornehmsten dekorativen Begabungen; ihr Anteil an der Ausgestaltung der neueren deutschen Malerei großen Stiles darf in keiner Weise unterschätzt werden.

VON DER DÜSSELDORFER AKADEMIE

Eingreifende und außerordentlich bedeutsame Änderungen stehen für das Düsseldorfer Kunstleben bevor. Die ungenügenden Lichtverhältnisse und unzweckmäßigen Einrichtungen des jetzigen Akademiegebäudes lassen schon seit Jahren einen Neubau dringend wünschenswert erscheinen. Ein glänzend angelegter Plan des Akademiedirektors Professor FRITZ ROEBER geht nun dahin, nicht nur diesen Neubau tunlichst zu beschleunigen, sondern damit auch die Gründung eines städtischen Zentralmuseums in großem Stil zu verbinden.

Für die neue Akademie ist im unteren Stadtgebiet unmittelbar am Rhein ein nicht weniger als



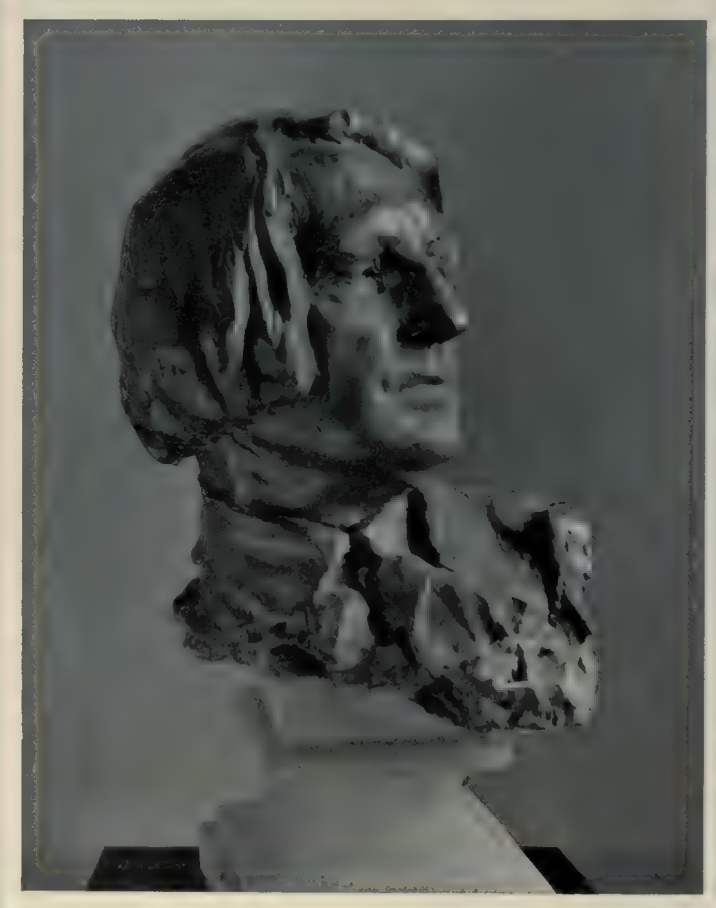
BORIS KUSTODJEW
ROKOKO

$12\frac{1}{2}$ Hektar großes Areal in Aussicht genommen, welches verschwenderischen Raum für eine vollendete Musteranlage bietet, wie sie allen Anforderungen des modernen Kunststudiums entsprechen würde und wie sie bisher in keiner Stadt des In- und Auslandes besteht. Während den Kern der Anlage ein Verwaltungsgebäude mit Aula bilden soll, werden die Lehrräume und Ateliers pavillonartig zerteilt sich zwanglos in die umgebenden Park-, Garten- und Feldanlagen einfügen. Die Lage an dem mächtigen Strom mit seinen großen Lüften stellt noch einen besonderen Vorteil des gewählten Terrains dar. Letzteres gibt die Stadt kostenlos her und würde dafür, wenn die eingeleiteten Verhandlungen, wie durchaus zu hoffen, glatt enden, den gewaltigen Renaissancepalast erhalten, in welchem gegenwärtig die Akademie untergebracht ist, um hier, nach Vornahme eines entsprechenden inneren Umbaues, ein großes und Düsseldorfs würdiges Museum einzurichten.

In diesem Museum sollen zunächst alle Sammlungen künstlerischen Charakters untergebracht werden, welche gegenwärtig in ihrer Vereinzelung der verdienten Beachtung zu sehr entgehen. In erster Linie stände dabei die schon jetzt recht bedeutende Städtische Galerie moderner Kunst, für welche die Räume der Kunsthalle zu klein geworden sind. Aber auch was die Akademie an Kunstschätzen birgt — und das ist weit mehr, als öffentlich bekannt geworden —, würde alsdann in die Verwaltung des Museums übergehen und in ihm eine die künstlerische Wirkung hebende, mustergültige Aufstellung finden. Unter der mehr als 300 Nummern zählenden Kollektion alter Meister fand Wilhelm Bode, der sie aus Anlaß des Museumsplans kürzlich besichtigte, über 150 Stücke von hohem Qualitätswert. Die umfangreiche Gipssammlung soll durch reiche Ergänzungen zu einem möglichst vollständigen und alsdann einzig dastehenden Museum rheinisch-westfälischer Plastik und Architektur komplettiert werden. Auch die 30000 Nummern zählende graphische Sammlung, darunter allein 8000 Handzeichnungen, wird erst durch eine neue Aufstellung voll zur Geltung kommen.

Die Verhandlungen zwischen Stadt und Staat sind in bestem Gange und versprechen einen baldigen günstigen Abschluß. Es wird mit Sicherheit erwartet, im Jahre 1915 aus Anlaß der Jahrhundertfeier der Zugehörigkeit Düsseldorfs zu Preußen, sowohl die neue Muster-Akademie, wie das große Zentralmuseum, dem auch die bedeutende historische Sammlung angegliedert werden wird, eröffnen zu können. Selbstverständlich werden Stadt und Bürgerschaft in Zukunft ganz andere Aufwendungen für Kunstzwecke machen, als es bisher geschehen. Düsseldorf ist eine der allerreichsten Städte Deutschlands, die mehr als 300 Millionäre zählt; es wird in dem selten günstigen Moment, der sich gegenwärtig bietet, seinen Ruf als große Kunststadt nicht nur zu erhalten, sondern neu zu verdienen suchen. Professor Fritz Roeber und ebenso Oberbürgermeister Dr. Oehler, der sich ganz in den Dienst dieser großen Reformarbeit stellt, bedeuten eine starke werbende Kraft. Es ist sicher, daß ihr Appell an den Kunstsinn und den Lokalpatriotismus unserer potenten Bevölkerung unter dem Signum eines so glänzenden Projektes, das für unsere Stadt geradezu epochemachend scheint, ein ungewöhnliches Resultat liefern wird. Haben doch die ersten vertraulichen Besprechungen Roebers bereits feste Zeichnungen von über 800000 M ergeben. Der neu zu berufende Generaldirektor der städtischen Kunstsammlungen Düsseldorfs, dem übrigens auch die Leitung unserer großen Ausstellungen zufallen würde, wird von vornherein über $1\frac{1}{2}$ bis 2 Millionen für freie Ankäufe zu verfügen haben.


G. Howe


BORIS KUSTODJEW — BILDNISBÜSTE


EINE HABERMANN-MONOGRAPHIE *)

Ein illustriertes Werk über Habermann hat von vornherein mit Schwierigkeiten zu kämpfen, mit Schwierigkeiten der Reproduktion. Habermann legt Licht und Schatten in seinen Gemälden stark auseinander, oft in fast graphischer

*) Ostini, Fritz von. Hugo von Habermann. Mit 70 Abbildungen, darunter 9 Tafeln in Lichtdruck und Tonätzung. 20 M. München 1912, R. Piper & Co.

Weise, und diese schroffen Unterschiede werden durch Photographie und Autotypie lebhaft unterstrichen. Die Valeurs erfahren dadurch eine leichte Verfälschung, da zugleich das witzige, forsche Kolorit in Fortfall kommt; der Erfolg ist, daß viele der Gemälde in der Wiedergabe trocken und etwas leblos werden, ein Eindruck, der der lebendigen, heiteren Wirkung der Originale wenig entspricht. Man begegnet in den Reproduktionen beispielsweise nicht selten einem reinen Schwarz, wo das Original einen kräftigen Ton von reiche Ausstellungen seiner Frühwerke trugen nur dazu bei, diese Erkenntnis zu vertiefen. Nicht nur der Publizität Habermanns, nicht nur dem heutigen Kunstleben unserer Stadt, sondern auch der Einsicht in die geschichtliche Entwicklung der Münchener Malerei wurde mit dem vorliegenden Werke ein Dienst geleistet. Zugleich ist dadurch die allgemeine kunsthistorische Einsicht bereichert worden. Habermann zählt ja zu jenen Meistern, die den Uebergang vom Alten zum Neuen am eigenen Leibe



BORIS KUSTODJEW HALBAKT

wesentlich höherem Lichtwerte enthält. Dem aufmerksamen Leser des Textes freilich werden Anhaltspunkte genug geboten, um sich einen durchaus zutreffenden Begriff von Habermanns farbiger Welt zu bilden, denn Ostini hat fast in keinem Falle versäumt, in knappen Stichworten die hauptsächlichen koloristischen Daten anzugeben. Das Werk bedeutet zweifellos ein Verdienst. Schon die retrospektive bayerische Kunstausstellung vor einigen Jahren ließ erkennen, welche große historische Bedeutung dem Schaffen Habermanns innerhalb des Münchener Kunstlebens zukommt. Zwei umfang- erlebt, die die Kämpfe dieser katastrophalen Entwicklung in eigener Seele durchgekämpft haben. Sein und seiner Altersgenossen Lebenswerk besitzt daher Quellenwert, sozusagen archivalische Bedeutung. Wenige haben diesen Uebergang, der an die menschliche und künstlerische Kraft der Betroffenen die höchsten Anforderungen stellte, so gut überstanden wie dieser enthusiastische Schilderer mondäner, moderner Weiblichkeit. Zwar ist seine Palette heller geworden, seine Form größer, sein Strich breiter, die Linie kühner und die Komposition freier, aber die Kraft, der Geschmack und der moderne

Geist, die ihn von jeher auszeichneten, sind dieselben geblieben. Aber es ist nicht meine Aufgabe, hier nochmals in eine Würdigung Habermanns einzutreten. Wenn je zwischen einem Künstler und seinem Interpreten jene natürliche Uebereinstimmung bestand, die man als „Kongenialität“ zu bezeichnen pflegt, so bestand sie in diesem Falle. Auf einem breiten historischen, biographischen und ästhetischen Fundamente hat Fritz von Ostini sein Bild dieser Künstlerpersönlichkeit aufgebaut, ein Bild, in dem des Verfassers profunde Kenntnis des Münchener Kunstlebens, sein geschultes, feines Auge, seine persönliche Hochachtung für des Künstlers ganzes Wesen und nicht zuletzt seine hervorragende Darstellungsgabe gleichermaßen wirksam werden. Man weiß, daß es Ostini verschmäht, Stil und Darstellung mit jenen feuilletonistischen Lichtern zu „höhen“, die in der gegenwärtigen Kunstschriftstellerei eine so ungebührliche Rolle spielen. Und gerne nimmt man dafür die ruhige Sachlichkeit, die liebenswürdige Wärme des Ostinischen Vortrages als Ersatz hin. An leichter, gefälliger Eloquenz enthält die Darstellung dennoch genug, um außerdem noch einen reizvollen Lesestoff zu bilden. Der schöne, ruhige Druck, das gute, handliche Format und alles übrige zur Ausstattung Gehörige verdienen Lob. Der archivalische Wert des Buches wird durch den Werkkatalog wesentlich erhöht, der, zunächst nach Stoffgebieten, dann chronologisch geordnet, für die Schaffensfreudigkeit des Meisters beredtes Zeugnis ablegt. W. MICHEL



WETTBEWERB FÜR DAS WELTTELEGRAPHEN-DENKMAL IN BERN. DER FÜR DIE AUSFÜHRUNG BESTIMMTE ENTWURF VON G. ROMAGNOLI

DAS WELTTELEGRAPHEN-DENKMAL ZU BERN

Der erste Preis im Wettbewerbe um das Welttelegraphendenkmal für Bern, die Arbeit von GIUSEPPE ROMAGNOLI aus Bologna, ist zur Ausführung bestimmt. Man denke, auf einem freien Platz wird ein Divan Aufstellung finden, auf dem eine Dame Platz genommen hat. Isolatoren und Telegraphendrähte laufen um die Basis des Möbelstückes, während eine Reihe Frauen an die Sitzende herantreten. „Die internationale Telegraphie vereinigt die Seelen der Völker“, wie man in dem Erläuterungsberichte liest. Zwei Tafeln zu Seiten der Mittelfigur werden die Namen der Gründungsstaaten des Welttelegraphen-Vereines aufnehmen, damit nicht etwa jemand auf den Einfall kommt, das Denkmal stelle die Huldigung der Schweizer Kantone vor der Helvetia dar. Die Rückseite des Divans wird in ehernen Lettern ausführlicher noch erzählen, was eigentlich denn auf der Vorderseite vorgeht.

Dieser Entwurf wäre ein nettes Tintenfaß. Man könnte sich die Kunstgewerbearbeit auch wohl als Uhrwerk auf einem Schranke denken. Doch Gott bewahre! Das Werk soll achtzehn Meter lang und sechs Meter hoch werden, eine Großplastik für einen Platz der Neustadt, der von der Kirchfeldbrücke den Verkehr der Altstadt aufnimmt. Es wird dem Brückengänger nicht leicht werden, auf die Entfernung aus diesem Menschenknäuel, der an dem Divan sich zu schaffen macht, einem in Ton ge-

WETTBEWERB FÜR DAS WELTTELEGRAPHEN-DENKMAL IN BERN. ENTWURF VON BILDHAUER H. NETZER, DÜSSELDORF, UND ARCHITEKT P. PFANN, MÜNCHEN

malten, unruhigen Relief, ganz klar zu werden. Er wird zwar immerhin noch mehr erkennen als der Fremde, der, aus dem historischen Museum kommend, vor die kahle Rückwand des Denkmals tritt. Was aber erst derjenige, der aus den Seitenstraßen kommt und nichts als eine unklare Masse vor sich sieht?

Das Denkmal spricht allen Anforderungen des Platzes Hohn! Wenn man es noch als Denkmalsplastik gelten lassen könnte, d. h. wenn es doch wenigstens in einer klargefaßten Silhouette noch samtaufbau wohlproportioniert aus der gegebenen Platzgestaltung sich entwickelt. Kann man sich eine sprechendere, konzentriertere Symbolik denken? Plastik ist Körperkunst. Isolatoren und Telegraphendrähte sind Dinge, die außerhalb ihrer Darstellungsmittel liegen. „Es ist doch klar, daß die bildende Kunst die Poesie nicht anderswo borgt oder, so zusagen, nur illustriert."

Netzers Entwurf hat eine Abfindung von 1200 Frs. erhalten. Peter Breuer-Berlin, Edmund Hellmer-Wien,



HUBERT NETZER ENTWURF FÜR DAS WELTTELEGRAPHEN-DENKMAL IN BERN

eine Veduta principale aufwiese. Man könnte sich die Arbeit dann am Ende einer Straße, eines Gartenweges, denken wie Bartholomés „Aux Morts". Der Platz zu Bern verlangt bei seinen vielen Straßen als Denkmalsschmuck indessen eine nach allen Seiten klar gegliederte und nackte Statue.

Derjenige Entwurf der Konkurrenz, der auf die Platzbedingungen die beste Antwort geben konnte, ist von HUBERT NETZER. Eine ausgezeichnet modellierte, ausdrucksvolle Plastik des blitzewerfenden Zeus, die klar nach allen Seiten, im baulichen Ge-

Oberst Frey in Bern, die überstimmte deutsche Minorität der internationalen Jury, hat gegen diesen Ausgang des Wettbewerbes öffentlich Protest erhoben. Die deutschschreibenden Schweizer Blätter haben ebenfalls die Ausführung des Netzerschen Entwurfs verlangt. Um allen Streitigkeiten aber eine Ende zu bereiten, hat M. Comtesse, der Bundespräsident der Schweiz, recht bald in feierlicher Gegenwart des italienischen Gesandten den offiziellen Vertrag mit Romagnoli unterzeichnet.

Man hat sich indessen nicht beruhigt. Man

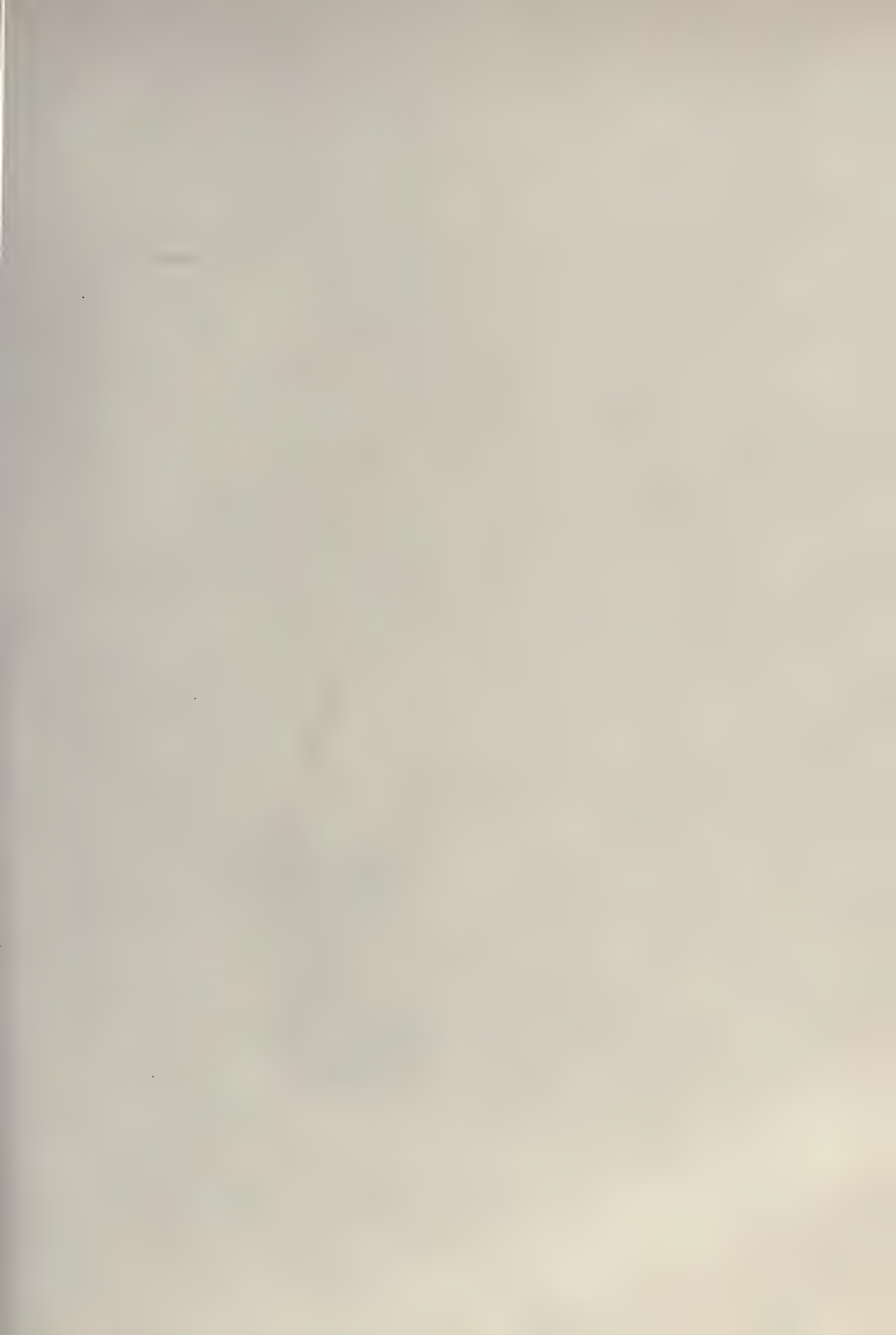
stellte auf den Denkmalsplatz ein Modell des italienischen Entwurfes. Jetzt sah man ein, es geht doch nicht! Man muß nach einem anderen Platze Umschau halten. Man hat erst einem Freskomaler einen Auftrag gegeben, um nachher ein Haus zu suchen, das vielleicht zufällig in seinen Proportionen dem Monumentalgemälde sich anpassen könnte.

Bern hatte Gelegenheit, einen herrlichen Platzschmuck zu erhalten, eine Arbeit, die ich trotz Netzers Nornen- und Jonasbrunnen zu München für seine reifste Arbeit halte. Voraussichtlich erhält es statt dessen zu der als Plastik ganz unmöglichen Spielerei des Weltpostdenkmales nun eine neue Attraktion.

DR. RICHARD KLAPHECK



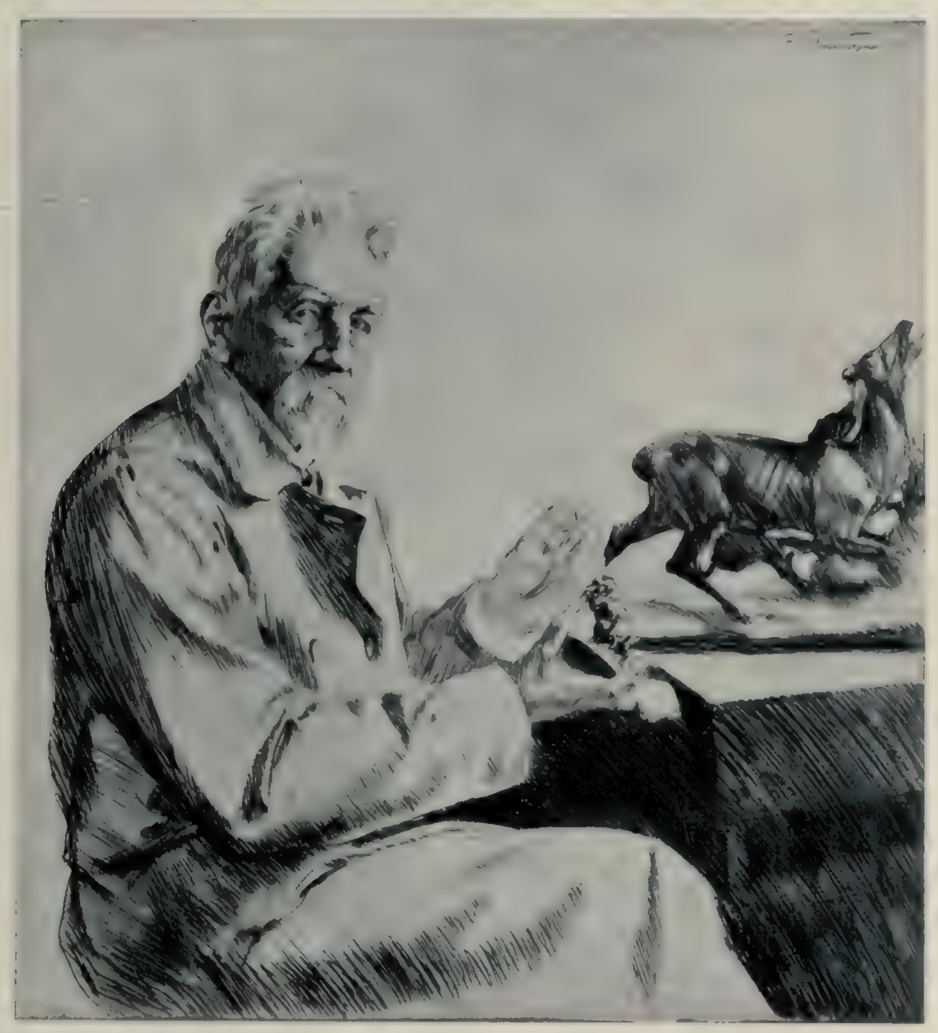
BORIS KUSTODJEW — JAHRMARKT





FERDINAND SCHMUTZER

DIE TÄNZERIN
GERTRUDE BARRISON
(FARBIGE RADIERUNG)



FERDINAND SCHMUTZER BILDNIS SEINES VATERS (RADIERUNG 1911)

RADIERUNGEN VON FERDINAND SCHMUTZER

Von Alois Trost

Als William Unger, der Erwecker und Meister der deutschen Radierkunst, nach Vollendung des siebzigsten Lebensjahres von seinem Lehramt an der Wiener Akademie der bildenden Künste, wie es das österreichische Gesetz den Hochschulprofessoren vorschreibt, scheiden mußte, da trat (1908) an seine Stelle der Träger eines Namens, der schon einmal in der Geschichte der Anstalt und des Wiener Kupferstiches eine bedeutende Rolle gespielt hatte, Ferdinand Schmutzer, ein Sproß der über zwei Jahrhunderte alten Wiener Künstlerfamilie, der auch Jakob Schmutzer, der bekannte Rubensstecher und Schüler Willes, angehört hatte. Mit William Unger, der seinerseits einem Jacoby und Sonnenleiter im Lehramt gefolgt war, hatte die Radierung, freilich vorläufig noch die reproduzierende, den Linienstich abgelöst; durch die Berufung Schmutzers ist der Sieg der Originalradierung über die reproduzierende Radierung zum Ausdruck gekommen. Sogar rein äußerlich zeigt sich das: die „Spezialschule für Kupferstecherei“, wie sie noch unter Unger hieß, trägt jetzt amtlich die Benennung „Spezialschule für graphische Künste“. So spiegelt sich selbst im akademischen Lehrbetrieb, der so gerne, wenn auch oft mit Unrecht, als rückständig verschrien wird, der Entwicklungsgang eines Kunstzweiges.



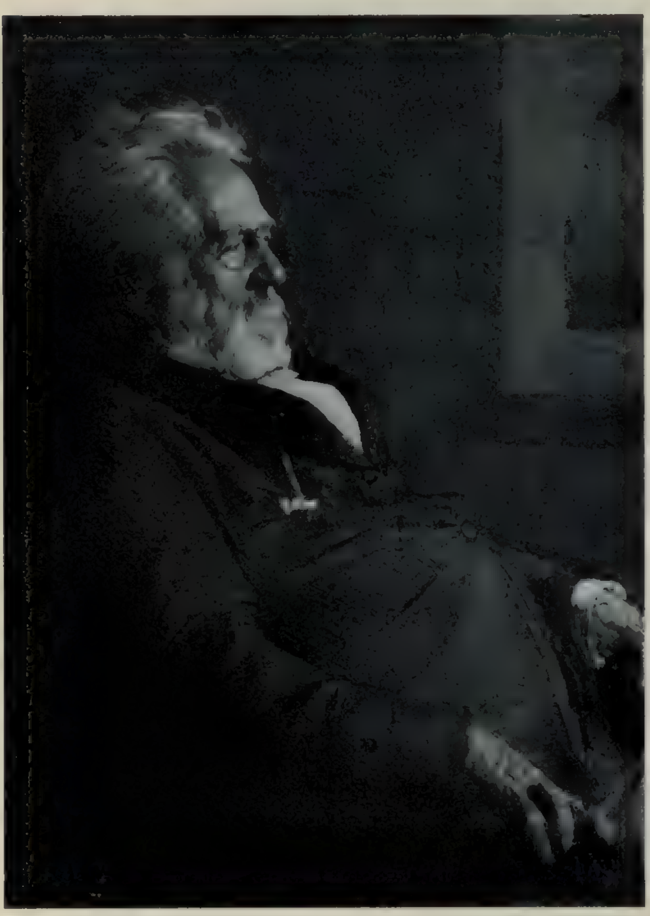
FERDINAND SCHMUTZER BETTLERHERBERGE (RADIERUNG 1897)

Wie wohl die meisten modernen Originalradierer kommt Schmutzer von der Malerei her. Zu Wien am 21. Mai 1870 als Sohn eines trefflichen Tierbildhauers geboren, war er an derselben Akademie, deren Lehrkörper er jetzt angehört, zum Maler ausgebildet worden und hatte schon in jungen Jahren mit seinen Gemälden schöne Erfolge errungen. Bald aber trat, fast ohne seinen Willen, allmählich der Maler hinter dem Radierer zurück. Auch heute hat Schmutzer die Malerei noch keineswegs aufgegeben, nur lassen die vielen Aufträge, die dem Radierer zuteil werden, dem Künstler weniger Freiheit zum Malen, als er es selbst gerne sähe. Wie sehr übrigens er selbst sich als Radierer der Malerei zu Dank verpflichtet fühlt, erhellt daraus, daß er als gewissenhafter Lehrer seine Schüler dringendst zum Malen anzuhalten bemüht ist.

Durch eine kurze Unterweisung Ungers wurde Schmutzer in die Technik der Radierung eingeführt. Unger verschaffte ihm auch den ersten Auftrag, indem er ihm eine Porträtradierung überwies, die er verhindert war selbst auszuführen; es ist dies das Bildnis des späteren österreichischen Unterrichtsministers Grafen Latour (1897; Privatdruck in sechs Exemplaren auf Pergament).



FERDINAND SCHMUTZER
SELBSTBILDNIS (RADIERUNG 1908)



FERDINAND SCHMUTZER RUDOLF VON ALT (RADIERUNG 1899)

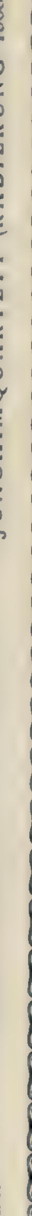
und größten Formates sind, muß die Arbeitskraft und Arbeitsfreude des Künstlers wohl als erstaunlich bezeichnet werden. Es soll hier nicht versucht werden, Wesen und Reiz der Radierkunst Schmutzers in Worten zu schildern, die abgebildeten Proben mögen für sich selbst sprechen. Dagegen werden einige rein sachliche Mitteilungen, über die Entstehungsgeschichte der Blätter, ihre Stellung der Zeitfolge nach im Werke des Künstlers und ähnliches, vielleicht willkommen sein.

Mit dem Bildnis des greisen Wiener Malers Rudolf von Alt (Abb. S. 320), das im Jahre 1899 entstand und das Schmutzer selbst auch heute noch mit Recht für eine seiner Hauptarbeiten hält, beginnt die stolze Reihe der Porträtgalerie berühmter Zeitgenossen, die wir dem Künstler verdanken. Im Jahre 1901 folgte Paul Heyse, in Gardone gezeichnet; kein Geringerer als Lenbach hat das Blatt für das beste Bildnis des Dichters erklärt. In das folgende Jahr fällt das Porträt Karl Goldmarks (Abb. S. 325), gleichzeitig damit ist auch ein kleineres Blatt, das den Komponisten der Königin von Saba in ganzer Figur, am Schreibtisch sitzend, darstellt.

Inzwischen aber hatte Schmutzer, noch im Jahre 1901, ein Blatt radiert, das schon durch sein unerhört großes Format Aufsehen erregte, „Die Reiterin“, das Bildnis einer jungen Dame in ganzer Figur, die neben ihrem Reitpferde steht. Unsere Leser kennen es aus der Abbildung in einem früheren Bande der vorliegenden Zeitschrift (1905/06, S. 65). Aehnlichen Umfangs ist das „Joachim-Quartett“ aus dem Jahre 1903, ein Blatt, das wohl am meisten zum Ruhme Schmutzers beigetragen hat (Abb. S. 321). Der Künstler zeichnete den König der Geiger auf dem Keudellschen Gute Hohen-Lübbichow in der Neumark; nach der lebensgroßen Zeichnung erschien später, aus Anlaß des Todes Joachims, eine Nachbildung in Heliogravüre. Dem Aufenthalte in Hohen-Lübbichow erwuchs auch die kleine Radierung „Joachim und Exzellenz von Keudell“, Frau von Keudell am Klavier, Joachim geigend, seine Tochter zuhörend im Hintergrunde. Im Jahre 1906 hat dann Schmutzer die Figur Joachims, wie auf dem Hauptblatt, in einer

Schmutzers früheste Radierungen sind auch noch Reproduktionen, allerdings eigener Gemälde. An der Spitze steht der Zeitfolge nach das Blatt „Lesendes Fischermädchen (Holländisches Interieur)“, das die Datierung 1896 trägt. Selbst die hier (im zweiten Zustand) abgebildete „Holländische Bettlerherberge in Edam“ (Abb. S. 318), aus dem Jahre 1897, gehört in gewissem Sinne noch unter seine reproduzierenden Blätter. Denn der erste Zustand, dessen einziger Abdruck sich im Besitze der Frau des Künstlers befindet, gibt getreu die Komposition eines seiner Gemälde wieder. Dann aber wurden, während das Interieur beibehalten blieb, die Staffagefiguren so verändert, daß das Blatt im zweiten Zustand wohl schon als Originalradierung zu gelten hat.

Die Zahl der Schmutzerschen Blätter ist sehr hoch, derzeit ist bereits das erste Hundert weit überschritten. Da viele davon großen



FERDINAND SCHMUTZER — JOACHIMQUARTETT (RADIERUNG 1903)

kleinen Radierung für eine „Mappe“ der Wiener Secession wiederholt. An räumlicher Ausdehnung noch übertroffen werden sowohl das „Joachim-Quartett“ als auch die „Reiterin“ durch eine Riesenplatte (100 : 150 cm), darstellend die Ernennung des Herrn Theodor Ritter von Taussig zum Gouverneur der Bodenkreditanstalt in Wien durch den Verwaltungsrat, ein modernes Regentenstück mit mehr als zwanzig Porträtfiguren (bezeichnet: 1910).

Im Jahre 1905 bot die Große Berliner Kunstausstellung eine Ueberschau des bis dahin Geschaffenen. Ein eigener Saal war den Radierungen Schmutzers eingeräumt worden, die Große goldene Medaille wurde ihm verliehen und die Berliner Akademie öffnete ihm ihre Pforte; der damals Fünfunddreißigjährige war wohl ihr jüngstes Mitglied.

In die Jahre 1906 und 1907 fallen drei der hier abgebildeten Blätter: Josef Kainz als Hamlet (Abb. S. 323), die Tänzerin Gertrude Barrison (Abb. geg. S. 317) und die „große“ Klostersuppe (Abb. S. 329). Den gefeierten Schauspieler wollte Schmutzer ursprünglich in ganzer Figur und in größerem Maßstabe ausführen; von der damals, unvollendet, beiseite gestellten Platte, die bloß den Kopf und zwar in voller Vorderansicht zeigt, sind späterhin ebenfalls Abzüge gemacht worden (Abb. S. 277). Die Tänzerin Barrison, im sogenannten Alt-Wiener Kostüme, ist eines der wenigen in Farben (und zwar von einer einzigen Platte) gedruckten Blätter des Künstlers. „Die Klostersuppe“, eine Jahresprämie (1907) der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien, bringt nach der Natur gezeichnete Volkstypen aus einer Wiener Vorstadt, das Architekturmotiv stammt jedoch anderswoher; das gleiche Thema — als „Kleine Klostersuppe“ — hat Schmutzer schon 1905 auf einer kleinen Platte behandelt. Hierher gehören auch zwei in einem früheren Bande dieser Zeitschrift (1906/07, S. 343 und 411) abgebildete Hauptblätter des Künstlers, das Bildnis seiner Mutter und das des Wiener Bürgermeisters Lueger.

„Professor Rudolf Chrobak im Operationssaal“ (Abb. S. 328), wieder ein beträchtlich großes Blatt, ist eine Widmung der Schüler des berühmten Frauenarztes bei seinem Abgange von der Wiener Universität (1908). Der dafür gezeichnete Karton ist auf dem Selbstbildnis des Künstlers (Abb. S. 319) im Hintergrunde sichtbar, wodurch der zeitliche Zusammenhang der beiden Radierungen gegeben ist. Eine andere Zierde der Wiener Universität, den Volkswirtschaftslehrer Karl Menger, hatte Schmutzer zur Feier seines siebzigsten Geburtstages zu radieren (1910); die hier (S. 324) abgebildete Bisterzeichnung ist eine Vorstudie dazu, ausgeführt aber wurde die Radierung nach einer anderen Zeichnung. Diese Arbeit zog eine zweite nach sich, die der Künstler im Augenblick noch unter den Händen hat, die Porträtradierung des Straßburger Nationalökonomen und Statistikers G. F. Knapp, auch diese ist eine Gabe zum 70. Geburtstage.

Eines der neuesten Blätter Schmutzers ist das im Jahre 1911 (im 1. Zustand) ausgeführte Bildnis seines Vaters (Abb. S. 317). In dasselbe Jahr fallen noch z. B. die Porträte des Klaviervirtuosen Theodor Leschetizky und des Oberstkämmerers Grafen Gudenus. Gegenwärtig hat der Künstler über ein Dutzend Bildnisse in Arbeit. Manche Platten, alte und neue, harren noch der Aetzung, so der (1912) als flotte Naturstudie unmittelbar auf das Kupfer gekratzte Liedersänger Sven Scholander „mit seiner schwedischen Laute von 1798“. Und wenn wir schließlich hören, daß Professor Schmutzer von der Verbindung für historische Kunst mit einem Bildnis des Deutschen Kaisers beauftragt ist, das im Jahre 1913 dem Monarchen zur Vierteljahrhundertfeier seines Regierungsantrittes überreicht werden soll, und daß er derzeit für die Wiener Hof- und Staatsdruckerei das Bildnis des österreichischen Thronfolgers Erzherzogs Franz Ferdinand (in größtem Format) radiert, so erinnern wir uns wieder lächelnd, daß ja auch sein Ahnherr, jener Jakob Schmutzer, das Amt eines „kaiserlichen Hofkupferstechers“ bekleidet hat.

GEDANKEN ÜBER KUNST

Die Zeichnung ist die Rechtschaffenheit der Kunst. — Ingres

*

Kümmert euch nicht so viel um Farbe! Packt die richtige Lichtwirkung, und die Farbe kommt von selbst. — Wm. H. Hunt

*

Wohl dem, der den Sinn und Geist des Ganzen erfaßt hat, der wird für das Einzelne die rechte Art und die rechte Stelle, wo es hingehört, leicht zu finden wissen. — Ludwig Richter

*

Das schwierigste und höchste in der Kunst besteht darin, Opfer zu bringen und die größte Einfachheit zu erzielen. — Aman-Jean

*

Das erste Prinzip ist das der Aufopferung alles Nebensächlichen. — Delacroix

*

Für den Künstler ist es viel wichtiger, dem Ideal, das er in sich trägt, und das ihm allein gehört, nahezukommen als das von der Natur gebotene, vorübergehende Ideal, sei es auch noch so eindrucksvoll, wiederzugeben. — Delacroix



FERDINAND SCHMUTZER
JOSEF KAINZ ALS HAMLET
(RADIERUNG 1906/7)

DIE NOTLAGE UNSERER MALER

Von Konrad Lange

(Schluß)

Dazu kommt eine Eigenschaft unserer Maler, die ihnen schon manchen Verkauf verdorben hat. Das ist ihr *Eigensinn.* Das erste Beispiel dafür hat Rembrandt gegeben. Von ihm erzählt Houbraken folgende Geschichte: „Eines Tages arbeitete er an einem großen Porträtstück, auf welchem Mann, Frau und Kinder dargestellt werden sollten. Als er zur Hälfte damit fertig war, starb zufällig sein Affe. Da er gerade keine andere Leinwand zur Hand hatte, porträtierte er ihn auf dem genannten Bilde. Selbstverständlich wollten die Besteller nicht zugeben, daß der abscheuliche tote Affe neben ihnen auf dem Bilde erscheine. Er aber hatte sich so in ihn verliebt, daß er lieber das unvollendete Bild behalten als ihnen zu Gefallen den Affen davon entfernen wollte."

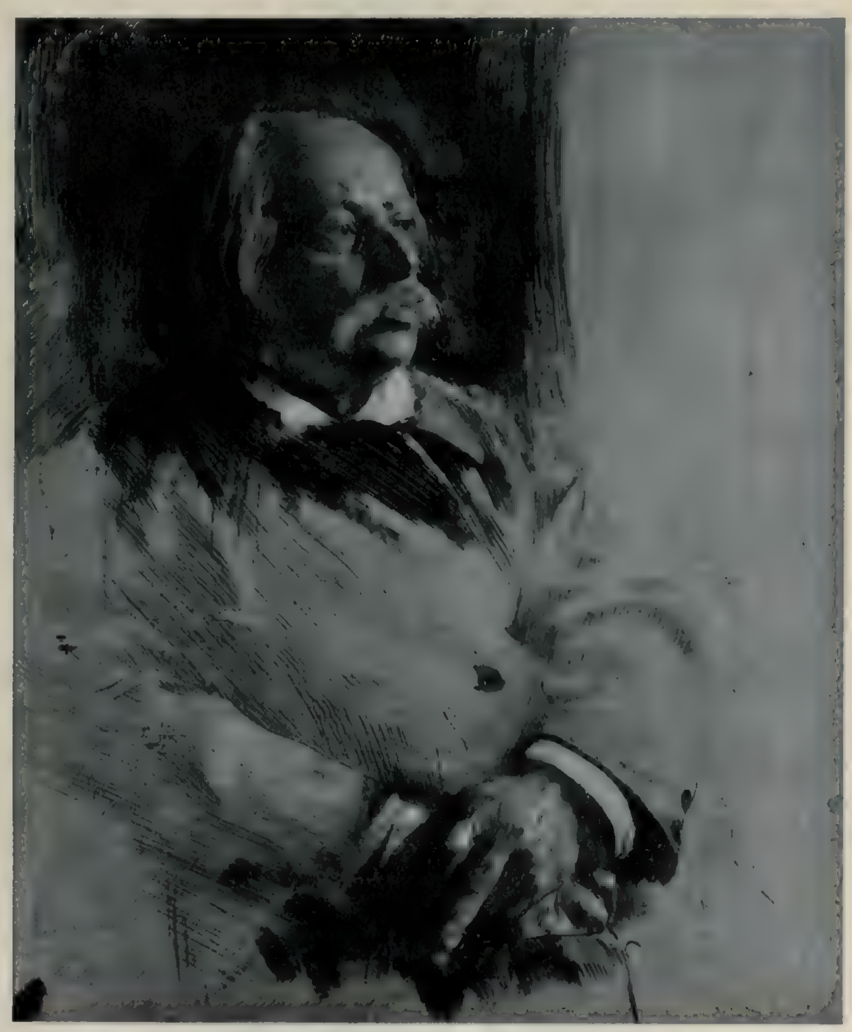
Dieser Affe hat Schule gemacht. Viele Maler haben heute ihren — sit venia verbo — „Affen", d. h. ihren Eigensinn. Wenn es sich dabei um wichtige Dinge handelt, um prinzipielle Fragen, wo der Maler nicht nachgeben soll, während die Laien seinen Standpunkt noch nicht verstehen, so muß man einen solchen Konflikt eben als Schickung hinnehmen. Wir verachten den Maler, der den Neigungen des Publikums nachgibt, nur um seine Bilder verkäuflich zu machen. Aber manchmal handelt es sich wirklich um gleichgültige Dinge. So z. B. bei jenem Bilde Rembrandts. Es wäre gewiß auch ohne den Affen ein großes Kunstwerk geworden.

Zu diesen „Affen" rechne ich auch eine gewisse *Verstiegenheit in der ästhetischen Auffassung,* durch die sich der Künstler dem Publikum entfremdet. Zum Beispiel die Idee, daß ein Porträt nicht ähnlich sein dürfe oder genauer gesagt, daß die Aehnlichkeit für den Wert eines Porträts gleichgültig sei. Auch hierfür hat Rembrandt das erste Beispiel gegeben. Bekanntlich war er als Porträtmaler beliebt und begehrt, solange er in Amsterdam gute und zugleich ähnliche Bildnisse malte. Seine Kunst kam aus der Mode, als er seine Porträts, besonders seine Gruppenporträts, nur noch zur Lösung malerischer Probleme benützte. Er war der erste Maler, der wegen der Unähnlichkeit eines Bildnisses prozessieren mußte. Nun gibt es ja eine ästhetische Richtung, die die Meinung vertritt, daß Kunst nicht Darstellung der individuellen, sondern der typischen Natur sei. Ja manche Aesthetiker gehen sogar soweit zu sagen, daß die Kunst mit der Natur gar nichts zu tun habe, vielmehr „Behauptung der menschlichen Persönlichkeit gegenüber der Natur" sei. Ich nenne diese neueste Richtung gern die „Ueberästhetik" und amüsiere mich immer im stillen über die logischen Bocksprünge, mit denen unsere Aestheten dieses Evangelium beweisen zu können glauben. So etwas lassen sich unsere jungen Maler natürlich nicht zweimal sagen. Denn es ist erheblich schwerer, eine Individualität mit der Feinheit des psychologischen Verständnisses eines Menzel, der technischen Meisterschaft eines Leibl oder der monumentalen Wucht eines Feuerbach herauszuarbeiten, als den „Typus Mensch oder Pferd" darzustellen, auf den sich Marées kapriziert hatte und



FERDINAND SCHMUTZER BILDNIS VON PROFESSOR MENGER (ZEICHNUNG 1910)

den z. B. Arthur Volkmann in seinen Steinzeichnungen anstrebt. Zu einer solchen Theorie paßt natürlich das Porträt schlecht. Früher half man sich damit, daß man es für eine untergeordnete Kunstgattung erklärte. Heutzutage, wo das nicht mehr gut geht, wo sogar viele nicht ohne Grund behaupten, daß es der beste Prüfstein für das Können einer Epoche sei, ist man auf die Theorie von der Unähnlichkeit des Porträts verfallen. Kommt es doch nach dieser „Ueberästhetik“ auch gar nicht mehr auf das Können, sondern nur auf das Wollen in der Kunst an. Daß ein Porträt künstlerisch gut und dabei doch ähnlich sein kann, ja daß sogar die Aehnlichkeit bei dieser Gattung eine Bedingung der Schönheit ist, scheint ganz vergessen zu sein. Nun, der Loslösung der Kunst von den Bedingungen des praktischen Lebens sind keine Grenzen gesetzt. Wem es Spaß macht, malerische Probleme, die an jedem andern Stoffe ebensogut gelöst werden können, gerade am Porträt zu lösen, dem werden wir gern seinen „Affen“ lassen. Jeder muß am besten wissen, ob ihm der Beruf eines Porträtmalers oder eines Selbstporträtmalers besser liegt.



FERDINAND SCHMUTZER — BILDNIS DES KOMPONISTEN GOLDMARK (RADIERUNG 1902)

Ebenso wie der Maler hat natürlich auch das Publikum seinen „Affen“. Er ist sogar meistens erheblich größer als der des Malers. Die Kunst muß sich nun einmal entwickeln und es ist ein Naturgesetz, daß der Künstler dem Publikum in der Entwicklung immer einen

Schritt voraus sein muß. So entstehen die wirklich tragischen Konflikte (im Gegensatz zu den komischen, von denen eben die Rede war). Ueber sie ist ja in der letzten Zeit viel geschrieben worden. Ich muß mir deshalb versagen, näher darauf einzugehen. Nur das eine möchte ich betonen, daß diese Konflikte auch in alter Zeit vorhanden gewesen sind, daß sie aber bei weitem nicht so groß waren wie heutzutage. Die alten Meister sind alle ohne Ausnahme schon bei Lebzeiten, zum großen Teil schon in ihrer Jugend, anerkannt worden. Selbst Grünewald hat seinen Gönner gefunden. Die Erscheinung, daß ein Künstler erst nach seinem Tode verstanden wird, ist soviel ich sehe erst ein Kennzeichen der gegenwärtigen Entwicklung. Man darf in ihr nicht den normalen Zustand sehen, sie ist vielmehr ein schlimmes Symptom der Erkrankung.

Ein weiterer Grund für die Unverkäuflichkeit vieler Bilder ist die hohe *Preisforderung* vieler Maler. Ich habe darauf früher einmal in dieser Zeitschrift hingewiesen (1902, S. 13) und freue mich, daß Drey im wesentlichen denselben Standpunkt einnimmt. Auch er ist der Ansicht, daß die Preise, die von



F. SCHMUTZER AUF DER WEIDE (RADIERUNG)

F. SCHMUTZER AM DYCK (RADIERUNG)

ganz hervorragenden Malern, sowie von Modemalern gefordert werden, im Vergleich zum Beispiel zu den Honoraren anerkannter Gelehrten zu hoch sind. Auch er tadelt, daß besonders bei uns in Deutschland die Maler keine festen Preise machen, sondern mit sich handeln lassen, wobei, wie er versichert, oft bis zum vierten Teil des zuerst geforderten Preises herabgegangen wird (!). Auch er gibt zu, daß es an einem festen Anhalt für die Preisbestimmung bei dem Durcheinanderwirken der verschiedensten Motive, die für die Preisbildung in Betracht kommen, fehlt. Und auch er erklärt die schwere Verkäuflichkeit vieler Bilder aus dem zu hohen Preise.

Es scheint nun, daß unsere deutschen Maler in dieser Beziehung den Ausländern gegenüber eine Sonderstellung einnehmen. Schon Marc Rosenberg hat einmal behauptet, ein Mann in mittleren Vermögensverhältnissen könne sich allenfalls französische und englische, nicht aber deutsche Bilder kaufen, und die Antwort auf den Protest deutscher Künstler (1911) enthält mehrere ähnliche Bemerkungen. Der Maler Vinnen und seine Mitprotestierenden hatten behauptet, daß neue französische

Bilder zu unverhältnismäßig hohen Preisen bei uns in Deutschland an den Mann gebracht würden. Die Gegner, die Cassirer um sich geschart hat, behaupten das Gegenteil. So sagt zum Beispiel der Düsseldorfer Kunstsammler Flechtheim: „Ich habe im letzten Jahr in Paris bei Kunsthändlern Bilder junger Franzosen erworben, von Bracque, Derain, Girieud, Friesz, Picasso u. a. *Keines dieser Bilder kostete 400 Frs.* Für Arbeiten hiesiger Akademieschüler wird mindestens ebensoviel verlangt." Dr. Hagelstange, der Direktor des Wallraf-Richartz-Museums in Köln behauptet, daß gute Bilder jüngerer französischer Künstler zur *Hälfte* der in Deutschland üblichen Preise erworben werden können, und er knüpft daran die Frage: „Woher kommt es denn, daß wir so lächerlich wenig Privatsammlungen moderner Kunst haben? *Weil jeder Akademieschüler sich schon die ersten Pinselübungen mit Hunderten bezahlen läßt.* Wenn die jungen Franzosen mit ihren Preisen hier Schule machten, dann wäre es auf das Freudigste zu begrüßen." Osthaus, der Direktor des Folkwang-Museums in Hagen, tadelt ebenfalls die Unsitte der deutschen Maler, es erst mit großen Preisen zu versuchen, bevor sie ihre Bilder zu niedrigen hergeben. In Frankreich seien die Preise ernst gemeint, und wer aufpasse, könne da unter Umständen als Sammler recht gute Arbeiten für geringe Mittel in seine Hand bringen. In Deutschland könne man fast in jeder größeren Ausstellung erleben, daß Bilder mit 5000 M und mehr ausgezeichnet seien, deren Urheber *hungerten.* In Frankreich fordere man in solchen Fällen 500 Frs. Das ist eine Frage, der sich wohl am besten die Künstlergenossenschaften annehmen dürften. Eine Malerkorporation, die bei ihren Mitgliedern auf feste und mäßige Preise drängte, würde diesen damit wohl den größten Gefallen tun und dazu beitragen, daß sich die Kauflust im Publikum steigerte. Viele Kunstliebhaber kaufen einfach deshalb nicht, weil sie nicht wissen, wie billig man unter Umständen kaufen kann.

Noch manche andere Gründe wären zu erwähnen, warum dem heutigen Maler die wirtschaftliche Verwertung seiner Kunst so schwer gemacht ist. Z. B. die Entfremdung zwischen Kunst und Handwerk. Vor 400 Jahren waren die Maler gleichzeitig Handwerker, scheuten sich nicht vor subalterner Arbeit und zogen Nutzen aus der handwerklichen Organisation ihrer Berufsgenossen, aus dem Halten mehrerer Gesellen, der Unternehmertätigkeit, der Assoziation mit Bildhauern und Handwerkern usw. Heute ist die Arbeit des Malers immer Einzelarbeit. Niemand kann ihn ersetzen. Mit seiner persönlichen Arbeitskraft muß er alles leisten. Das hat wesentlich mit zu jener verstiegenen Auffassung der Kunsttätigkeit beigetragen, die in dem Künstler ein höheres Wesen, einen gottbegnadeten Menschen sieht, der mit anderen Menschen überhaupt nicht verglichen werden kann. Die alten Meister waren bescheidener. Sie berechneten den Preis ihrer Bilder nach der Zahl der Figuren, die sich darauf befanden, und unterschieden den Grad der Ausführung, der bei der Preisbildung mitsprach, nach dem Maße des Fleißes, den sie darauf verwendet hatten (vgl. Dürer in seinen Briefen an Jacob Heller). Vielleicht wurden sie für diese bescheidene und nüchterne Auffassung ihres Berufs durch das sichere Gefühl belohnt, daß eine Kunst, die auf dem Handwerk erwächst, ebenso wie dieses „einen goldenen Boden" hat.

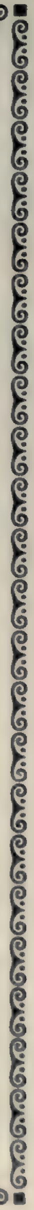
Wir fassen noch einmal zusammen: Ursachen des wirtschaftlichen Notstandes unserer Maler sind: *Erstens* die Ueberfüllung des Berufs, wenigstens die Ueberfüllung im Verhältnis zum Bedürfnis und der tatsächlich vorhandenen Begabung. *Zweitens* das Fehlen bestimmter populärer Aufgaben, die ein gleichmäßiges Einkommen auf Grund von Bestellungen verbürgen. *Drittens* die Konkurrenz der Photo-



F. SCHMUTZER ✿ BEIM BETTENMACHEN (RADIERUNG)



FERDINAND SCHMUTZER
PROFESSOR CHROBAK IM HÖRSAAL
(RADIERUNG 1908)



FERDINAND SCHMUTZER

KLOSTERSUPPE
(RADIERUNG 1906/7)

Mit Genehmigung der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien

graphie und der graphischen Künste. *Viertens* der Mangel jeder Uebersicht über das Verhältnis von Angebot und Nachfrage. *Fünftens* die Loslösung der Malerei von den Bedingungen der Wohnungskunst. *Sechstens* die Verstiegenheit der ästhetischen Auffassung und die daraus entspringende Entfremdung zwischen Künstler und Publikum. *Siebentens* die übertriebene Preisforderung, die über die Verhältnisse des gebildeten kunstliebenden Publikums hinausgeht. *Achtens* der Mangel einer gesunden Verbindung mit dem Handwerk.

Soll die wirtschaftliche Lage unserer Maler sich wieder bessern, so müssen diese Uebelstände beseitigt oder wenigstens in ihrer Wirkung abgeschwächt werden. Gewiß, man kann die mittelalterliche Zunftverfassung nicht wieder einführen. Wir Protestanten können auch nicht zum katholischen Heiligenkultus zurückkehren. Aber wir können die handwerkliche Seite der Kunst mehr als bisher pflegen. Nicht nur in dem Sinne, daß auf die Technik der Farbenbereitung wieder größerer Wert gelegt wird, was nicht Sache der Künstler, sondern der Fabrikanten ist, sondern in dem Sinne, daß der Maler sich gleichzeitig als Dekorationsmaler ausbildet und sich nicht scheut, Arbeiten zu übernehmen, die handwerklicher Art sind, bei denen die figürliche Malerei gewissermaßen nur die Höchstleistung einer im übrigen mehr dekorativen Tätigkeit darstellt. Ferner in dem Sinne, daß jeder junge Akademiker sich nicht nur fakultativ, sondern obligatorisch in einzelnen Gebieten des Kunsthandwerks ausbildet, um dadurch eine solide Grundlage für seine wirtschaftliche Existenz zu gewinnen. Es muß sich mehr und mehr die Ueberzeugung Bahn brechen, daß der Maler der gegebene Berater in allen Fragen der Wohnungsausstattung ist, daß dem Architekten das Praktische, Struktive besonders des Außenbaues, dem Maler dagegen die feinere Ausstattung des Inneren, die farbige Gestaltung der Interieurs zufällt.

Diejenigen jungen Maler dagegen, denen die Begabung für diese Seite fehlt, sollten durch gleichzeitige Ausbildung in einer graphischen Kunst der Konkurrenz der photomechanischen Vervielfältigungsarten zu begegnen suchen. Und alles das sollte nicht dem Belieben des einzelnen überlassen bleiben, sondern wenigstens auf den Akademien gefordert werden. Das wäre gleichzeitig das beste Mittel, dem Andrang zu der Laufbahn zu steuern.

Auf andere Besserungsvorschläge, die Drey macht, also z. B. die Gründung einer großen wirtschaftlichen Organisation, die Weiterführung und Vertiefung der künstlerischen Erziehung, die größere Pflege der Kunst seitens des Staates und der städtischen Verwaltungen kann ich hier des Raumes halber nicht näher eingehen.



FRITZ BEHN — SCHILLER-BRUNNEN IN ESSEN





FRITZ BEHN ☙ ZWEI DEKORATIVE GRUPPEN (TERRAKOTTA)

FRITZ BEHN

Von Alexander von Gleichen-Russwurm

In das Leben eines schaffenden Künstlers einzudringen ist stete Freude. Alles gewinnt Form, der Eindruck verdichtet sich zur Gestalt und was vorher nur verschwommen in der Erinnerung haftete, bekommt feste Umrisse, wird zum geistigen Besitz. So ging es mir mit einigen Porträtbüsten in Behns Atelier. Ich hatte die Dargestellten vor manchem Jahr in der Jugend gesehen und seither nur viel Widersprechendes von ihnen gehört und gelesen, da sie berühmt oder bekannt geworden sind. Jetzt sah ich ihre Büsten und es schien mir, als ob ich alte Bekannte vor mir hätte, nur älter, reifer, gefestigt in jedem Zug. Es ist die beste, künstlerisch wohl einzige Art, die Aehnlichkeit festzuhalten, wenn der Geist einer Persönlichkeit erfaßt wird und in den Zügen vielleicht etwas gesteigert zum Ausdruck kommt. Dies ist Fritz Behn bei den Porträtbüsten vorzüglich gelungen, die ich mit dem Urbild vergleichen konnte und ich sehe unwillkürlich das Werk des Künstlers vor Augen, wenn von den Betreffenden nunmehr die Rede ist.



Im zweiten Teil des 19. Jahrhunderts hat man lange die Farbe der Form unverhältnismäßig vorgezogen und dadurch die Plastik, namentlich die Porträtplastik, auf eine untergeordnete Stelle gerückt. Es hing dies auch vielfach mit den veränderten Lebensverhältnissen zusammen, dem unruhigen Hin- und Herziehen, den kleinen Wohnungen, wodurch ein Belasten mit Büsten der Familienangehörigen nahezu ausgeschlossen erschien. Das hat sich geändert, seit der Begriff des eigenen Hauses wieder zum Idealbegriff des Kulturmenschen geworden ist und seit die gesteigerte körperliche Ausbildung den Sinn für menschliche Form von neuem weckte. Wir sehen plastisch und wollen nicht allein als Farbenfleck empfunden werden, wie eine ziemlich lang herrschende Richtung in der Kunst gebot. Wir können auch plastischen



FRITZ BEHN BÜSTE DES STAATSSEKRETÄRS SOLF

Schmuck in der Wohnung verwenden, mag sie vom Kunstgewerbe der Gegenwart eingerichtet oder durch Sammeleifer in einem historischen Stil geschaffen sein. Ich kann mir Behns Porträtbüsten sehr gut eingestimmt denken in behaglich vornehme Häuslichkeiten, nicht aufdringlich und doch wahr, nicht unangenehm lebendig und doch nicht langweilig glatt in der Ausführung.

Der Künstler hat eine gute Schule durchgemacht. Man sieht die Art seines Meisters Hildebrand in der technischen Behandlung und in der Reinheit der gezeichneten Form, aber das eigene, stark ausgeprägte künstlerische Empfinden hielt ihn davon ab, mit einfach tüchtigen Arbeiten auf der Bahn des Lehrers zu bleiben. Den Grabmonumenten und einigen monumentalen Entwürfen sieht man wohl den Hildebrandschüler an, aber auf jene vorteilhafte Weise, die den Künstler vom Nachahmer unterscheidet. Seit 15 Jahren in München ansässig, hat Behn reiche Gelegenheit gehabt, die guten und schlechten Seiten eines vorwiegend dekorativen Schaffens zu beobachten. Er hat in sich verarbeitet, was die Neubauten, die großartigen Künstlerfeste früherer Jahre an Anregung boten, aber er hat mit klugem Ausweichen vermieden, das rein dekorative — eben das, was ich vorhin als Farbenfleck bezeichnete — zu stark zu betonen und bewahrte dadurch seine Arbeiten vor der Gefahr des Verflachens.

An das Schützenfest vom Jahre 1906, dessen prächtige Dekoration vorbildlich wurde, erinnern die entzückenden Putten, von denen ich einen Pfeilschützen und einen traubenhaltenden Knaben im Geschmack der Spätrenaissance hervorheben möchte. Vergänglich und doch bleibend sind die Gebilde festfroher Künstlerlaune. Die besten haben sich nie gescheut, Phantasie und Arbeit in den Dienst einer glänzenden Stunde zu stellen und



FRITZ BEHN LEOPARD

dieser Stunde dadurch bleibende Bedeutung zu geben. Indem er für den Augenblick schafft, schärft der Künstler sein Auge für dekorative Werte und lernt den plastischen Schmuck dem Gebäude, dem landschaftlichen oder architektonischen Bild harmonisch einzustimmen. Die Gruppe „Kraft“, die Behn in den Münchner Ausstellungspark stellte, zeigt, wie fein und sicher sich diese Wirkung berechnen läßt. Der Stier, der bärtige Kraftmensch, der Felsblock, den dieser auf den Schultern trägt, wachsen zu machtvoller Einheit zusammen und noch einheitlicher, in Stellung, Tracht und Miene gleich echt dem Mittelalter entsprossen, scheint mir die Gestalt des heiligen Michael am Hohenzollernschloß Sigmaringen. Das ist ein Ritter, der sich in seiner Rüstung wohl und zu Hause fühlt.

Stimmungsvoll und wunderschön in klassischer Einfachheit ist der Schillerbrunnen von Essen a. d. R. Die Abbildung (S. 330) vermag das nicht auszudrücken, was der Brunnen in den Anlagen bedeutet. Durchaus modern empfunden und doch so hingestellt, wie wir



FRITZ BEHN LÖWE UND BÜFFEL

bilden ein Symbol alles dessen, was der Mensch mit geistiger Kraft zu besiegen vermochte. Den Unterbau des Denkmals wünschte ich mir etwas mächtiger, massiver. — Wuchtig ausgestaltet und doch mit dem feinen Rokoko der Umgebung im Einklang ist der große Brunnen mit der Figur des reitenden Bärenkämpfers in Ansbach (Abb. S. 337). Der Sitz des Reiters auf dem sich bäumenden, zügelfreien Pferd scheint mir besonders gelungen. Ein Entwurf zu der Gestalt des Drachentöters St. Georg schließt sich diesem Werk würdig an. Im künstlerischen Ausdruck uns die großen Brunnen antiker Städte denken, gibt dieses Werk aus dem Jahr 1905 ein vorzügliches Beispiel für die Art und Weise, die Parkanlagen neuer Großstädte zur Erinnerung an die Vergangenheit schön und nützlich zu schmücken. Namentlich Industriebezirke, die sonst der Stimmung entbehren, können sich durch plastisch hervorragende Brunnenanlagen besser und pietätvoller zieren, als durch offizielle Denkmäler, die mit nichtssagender Banalität die Plätze erfüllen. Der Dichterbrunnen in Essen gehört zu den verdienstvollsten unter Behns größeren Werken. Der zierliche Johannes-

brunnen und ein prächtiges Portal in seiner Vaterstadt Lübeck bringen auch sein dekoratives Können zu bester Geltung.

Man muß sich ganz anders geben, um in der vornehmen, nordischen Patrizierstadt Lübeck, in der modernen Industriestadt Essen, in der verträumten Rokokolandschaft Ansbachs, im Ausstellungspark von München zu schaffen und überall unter Wahrung der Eigenart Tüchtiges zu leisten. Daß mir unter diesen Werken der Essener Brunnen am besten gefällt, liegt am persönlichen Geschmack, rein künstlerisch ist vielleicht der Lübecker Johannesbrunnen am höchsten zu stellen. Im Atelier des Künstlers sah ich noch zwei Gruppen, einen Putto mit Maske und Ziegenbock und als Gegenstück einen solchen, der eine große Traube hält und sich zärtlich an eine Pantherkatze schmiegt (Abb. S. 331). Im Ausdruck und der Bewegung beider Tiere liegt soviel Naturverständnis und herbe Poesie, daß man nach dieser Richtung hin dem Künstler wohl seine größte Bedeutung zusprechen kann.



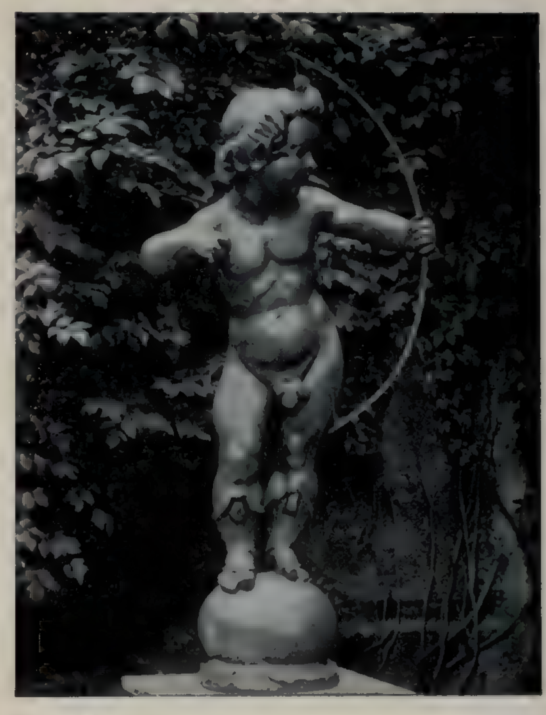
FRITZ BEHN ENTWURF ZU EINER BRUNNENFIGUR

Lange Reisen und Jagdausflüge in das Innere Afrikas haben ihm eine Welt erschlossen, die dem Kulturmenschen leider allzuferne liegt. Er hat in einsamen stillen Nächten die Tierseele belauscht, auf der Jagd den listigen Geist und die schlau-geschmeidige Bewegung von Wild und Raubtier kennen gelernt und gleichzeitig das Wesen des nackten, primitiven Menschen so gut erfaßt, daß die Früchte dieser Wanderungen ein ganz eigenartiges, künstlerisch durchaus interessantes Ergebnis gezeitigt haben. Kleinere und größere Tierplastiken, teils in Bronze, teils in verschiedenen Steinarten ausgeführt, erinnern an antike Gruppen im vatikanischen Museum, obwohl sie stark moderne Empfindung nicht verleugnen.

Die Antike stand mit der Natur in innigstem Zusammenhang. Ihr Schönheitsgefühl ist restlos mit Naturbeobachtung verknüpft. Denselben Eindruck habe ich bei Behns Tierskulpturen empfunden. Man muß nur das groteske Nashorn, den weitausschreitenden Leoparden (Abb. S. 333), den Löwen im Kampf mit dem Büffel (Abb. S. 334) oder die seltsam possierlichen und dennoch mächtigen Vögel betrachten, um zu erkennen, wie wahr, wie genau beobachtet, wie gut seelisch verstanden diese Bewohner Afrikas vor uns stehen! Der hochaufgereckte Leopard (Abb. S. 340), an dem alles Muskel, Kraft, höchste Anspannung jeder Fähigkeit ist, gehört zu den Meisterwerken jetzigen Könnens. Und die kleine, zierliche Gazelle (in Silber und Bronze ausgeführt), der schleichende Leopard, der seltsame Bock mit den großen Hörnern und der dichten Mähne — Urwaldzauber künden sie, Wüstenherrlichkeit, ein Stück Natur, durch ein

starkes künstlerisches Temperament gesehen. Es ist zu bedauern, daß der große Löwe (Abb. S. 338) noch keine feste Stelle gefunden hat, ein Werk, bei dem die Eigenart Behns in ganzer Deutlichkeit zum Ausdruck kommt. Auch zwei afrikanische Bogenschützen sind erst im Modell aus des Künstlers Hand hervorgegangen. Bei diesen Gestalten ist die heitere, klassische Glätte verlassen, der ursprüngliche, nackte Mensch steht da in seiner natürlichen Bewegung, mit seiner natürlichen Empfindungsweise. Wie der Blick das Ziel erfaßt, wie das Spannen des Bogens durch alle Muskeln und Sehnen geht vom starken Hals bis zu den breiten Füssen, auf denen der Körper fest und sicher steht, das ist prächtig ausgeführt, realistisch und doch schön, weil eben das Leben schön ist, wo es sich mit der Natur im Gleichgewicht hält!

Zahlreiche Photographien im Atelier lassen hoffen, daß die Fahrt nach Afrika noch manche Anregung gegeben hat und daß der Künstler fortfährt, den nackten Körper als Teil der lebendigen Natur darzustellen, stark im Ausdruck, edel in der Linie und technisch schön.



FRITZ BEHN — PUTTO

VON AUSSTELLUNGEN

FRANKFURT A. M. Der *Kunstverein* hat seine heurigen Veranstaltungen mit einer Kollektivausstellung der Trübnerschule eröffnet. Ich habe das Gefühl, als ob solche gemeinsame Ausstellungen den Mitgliedern der Schule gefährlich würden, weil sie das Gemeinsame, die Uniformierung durch die Technik zu stark betonen. Aus dem Kreise tritt vor allem OSKAR HAGEMANN heraus, der Porträts von guter malerischer Form und geistiger Belebung schafft, und ARTUR GRIMM, ein Landschafter von zweifelloser Begabung, der nur der Toneinheit der Bilder zuviel von der Unmittelbarkeit der natürlichen Stimmung opfert. Auch die Arbeiten des Frankfurters WALDEMAR COSTE verdienen Beachtung. — Der Kunstsalon *Schneider* brachte eine schöne BOEHLE-Ausstellung, die das graphische Werk und auserlesene malerische Arbeiten zeigte. Sieht man jetzt in Frankfurt auch stärker als in der ersten Entdeckerfreude die Grenzen dieser Kunst, ihre geistige Schwere und die zeitweilige Erstarrung ihrer Form, so weiß man doch ihre starke Eigenart, ihr unmittelbares Gefühl für die Einheit des arbeitenden Menschen mit der bearbeiteten Erde und die Steigerung dieses Verhältnisses zum Heroischen, sehr wohl zu würdigen. — Eine Ausstellung in der *Festhalle* brachte das plastische und malerische Werk des seit zwei Jahren in Frankfurt lebenden Marées-Schülers ARTUR VOLKMANN und man durfte sich des aus einem gefestigten und geläuterten Kunstverstand gewonnenen Resultates dieses Schaffens aufrichtig freuen. — Nachdem die vorjährige „Jahresausstellung der Frankfurter Künstler“ endgültig die Unmöglichkeit bewiesen, in diesem Rahmen ein Bild von der Frankfurter Kunst zu geben, trat ein Komitee zusammen, um durch eine wohlbedachte Auslese der Künstler und



FRITZ BEHN
FIGUR VOM BRUNNEN IN ANSBACH

der Arbeiten eine wirkliche *„Ausstellung der Frankfurter Kunst“* zu zeigen. Das Vorhaben ist gelungen und die Ausstellung, zu der der *Kunstverein* seine Räume hergeliehen, darf auch außerhalb Frankfurts auf Beachtung Anspruch erheben, denn sie vereinigt fast alles, was heute Frankfurt an Kunstkönnen zum Bestande der deutschen Kunst beizutragen hat. Aus dem nicht zu weit gezogenen Kreise der zur Ausstellung Aufgeforderten seien nur STEINHAUSEN, VOLKMANN, BOEHLE, ALTHEIM, OTTILIE ROEDERSTEIN (namentlich ihr wundervoll geschlossenes und belebtes Selbstbildnis), NUSSBAUM (frische und geschmackvolle Madera-Landschaften), GUDDEN (eine warme, leuchtende Vogesenlandschaft), STERN (graphische Landschaften von großer Raumbildung), HUB (feinbelebte Plastiken) genannt. — Einen starken Eindruck hinterläßt die Ausstellung des Ungarn Josef RIPPL-RONAI bei *Schames*. Rippl-Ronai steht entwicklungsgeschichtlich im Zusammenhang mit Gauguin, ohne wie die anderen Gauguin-Nachfolger Plakate oder Gobelins aus Gauguin zu machen. Er ist Kolorist im Sinne der Farbensynthese des Postimpressionismus, weiß aber seinen Farbflächen stets die Stimmung unmittelbaren Naturlebens zu wahren und so eine Stimmungskunst zu entwickeln, deren Wesen in einer Suggestion im Sinne van Goghscher Kunstabsichten liegt. — Auch dem Kunstsalon *Goldschmidt* darf man danken, daß er uns die Bekanntschaft des halb legendären Pariser Douaniers HENRI ROUSSEAU vermittelt, denn in der primitiv vereinfachten Form dieser Werke kommt ein echtes Künstlertum zum Ausdruck. — Die Ausstellung des Schweizers MAX BURI, die der *Kunstverein* bringt, mag vielen in ihrer stark betonten Gegenständlichkeit allzu illustrativ erscheinen. Erfreulich ist die Ausstellung des Darmstädter Plastikers HOETGER, gleichfalls im Kunstverein, die ein reiches Leben in edle Form zu fassen weiß. C. G.

HAMBURG. In der Galerie *Commeter* haben die hamburgischen bildenden Künstler eine Ausstellung veranstaltet. Von tausend Einsendungen, die sich werbend an der Türe des Ausstellungslokales eingefunden, ist der Einlaß kaum dem vierten Teil zugebilligt worden. Ueberraschungen gab es nur inbetreff der Namen. Da waren so viel neue und bisher auf Hamburgischen Ausstellungen unbekannte, daß man selbst als berufsmäßig im Kunstleben stehender Kunstonkel über einiges Kopfschütteln ob der Ueppigkeit unseres Kunstnachwuchses nicht hinwegkam und sich unwillkürlich beim Variiren jenes Wortes aus der altehrwürdigen Operette „Zehn Mädchen und kein Mann“: „So viele Jungfrauen und kein einziger Engländer!“ ertappte. Nur daß es hier hieß: „So viele Künstler und kein Publikum!“ Nur das Malen nimmt auch in unserer Stadt bedenklich zu, das Kaufen eher ab. Einer der gewissenhaftesten und mit den lokalen Kunstverhältnissen vertrautesten Kritiker einer hiesigen Zeitung glaubte deshalb an die Spitze seines Ausstellungsberichtes einen warmen Appell an das Publikum richten zu müssen, mehr Kunstwerke zu kaufen, als bisher. Die Absicht war löblich und gut. Ich glaube aber nicht, daß der mildgesinnte Mann an den Wirkungen seines Aufrufes viel Freude erlebte. Aus Mitleid ist noch keiner zum Mäzen geworden, und wer nicht aus freudigem Herzen



FRITZ BEHN LOWE

heraus etwas für die Kunst tut, und zwar nicht um ihr, sondern um sich selbst über die Jämmerlichkeiten des Erdendaseins hinwegzuhelfen, der zählt überhaupt nicht. Daß und warum aber dieser freudig Aufnehmenden immer weniger, der notleidenden Künstler immer mehr werden, hat ja Ihr Tübinger Mitarbeiter, Herr Professor Konrad Lange, erst in Ihrem Märzheft des ausführlichen erörtert. Was er dort von der Kunstlage im allgemeinen gesagt, paßt auch auf die bei uns bestehenden besonderen lokalen Kunstzustände durchaus, mit der Ergänzung, daß unsere kaufkräftigen Mäzene es vorziehen, ganz alte Kunst zu protegieren, die auch in ihrem Wertzuwachse (wie ja die jüngst stattgehabte Auktion der „Galerie Weber“ neuerdings so schlagend bewiesen) „totsicher“ ist, als daß sie durch den Ankauf neuerer Werke von lebenden Künstlern einer Zukunft eine Brücke bauten, von der diese Zukunft möglicherweise niemals Gebrauch macht. Als Gesamtbild hat die Ausstellung übrigens ganz gut abgeschnitten. Graf L. von Kalckreuth, Paul Kayser, Eduard Steinbach, Arthur Siebelist, Friedrich Schaper, Ernst Eitner, Molly und Helene Cramer, Fritz Lissmann, Carl Rahtjen, Sophus Hansen, Max Kuchel, Elisabeth Justus u. a. m. haben in Bildnis und Landschaft, im Tierbild, Stilleben und Interieur der Hamburger Gegenwartskunst den Anspruch auf Respektabilität gewahrt, die einen, indem sie mehr auf farbigen Zusammenklang, die anderen, indem sie auf Betonung des Charakters, und dritte, die auf ein gutes Zusammengehen beider Qualitäten Bedacht nahmen. Wenn nun auch nicht gerade behauptet werden kann, daß diese Ausstellung erheblich mehr als eine ihrer Vorläuferinnen zur endlichen Auffindung der vielgesuchten „Hamburger Note“ beigetragen, so hat sie doch das eine dargetan, daß die Zeit derer, die im Excedieren das sicherste Arkanum zum raschen und sicheren Hochkommen entdeckt zu haben vermeinten, auch in Hamburg endgültig vorüber ist.



FRITZ BEHN ST. FRANZISCUS (MAJOLIKA)

Am rückständigsten war unsere Ausstellung noch in den Aktbildern. Herrgott, was gab es da für Scheußlichkeiten zu sehen! Schier, daß man an der Wahrheit der Behauptung, es sei ein Maler gewesen, der als erster wissenschaftliche Anatomie betrieben und den Berufsanatomen die Wege hiezu gewiesen, hat irre werden können!

Zur gleichen Zeit mit der Firma „Hamburgische Künstler“ in der Galerie Commeter, hatten in dem Kunstsalon *Louis Bock & Sohn* zwei selbständig ihrer Wege gehende andere Hamburger — Ascan Lutteroth und Hermann Kauffmann jr. — größere Separatausstellungen veranstaltet. Landschaftsmaler der eine, Bildnismaler der andere. Wenn der eine nun auch nicht mehr, der zweite dagegen noch nicht voll auf der Höhe der von der Zeit geforderten neuen Kunst steht, so berührt das Wirken beider doch schon aus dem Grunde sympathisch, weil sie ihr Metier als eine Sache nehmen, an die heranzutreten es sozusagen gesäuberter Hände und reinlicher Wäsche bedarf.

H. E. W.

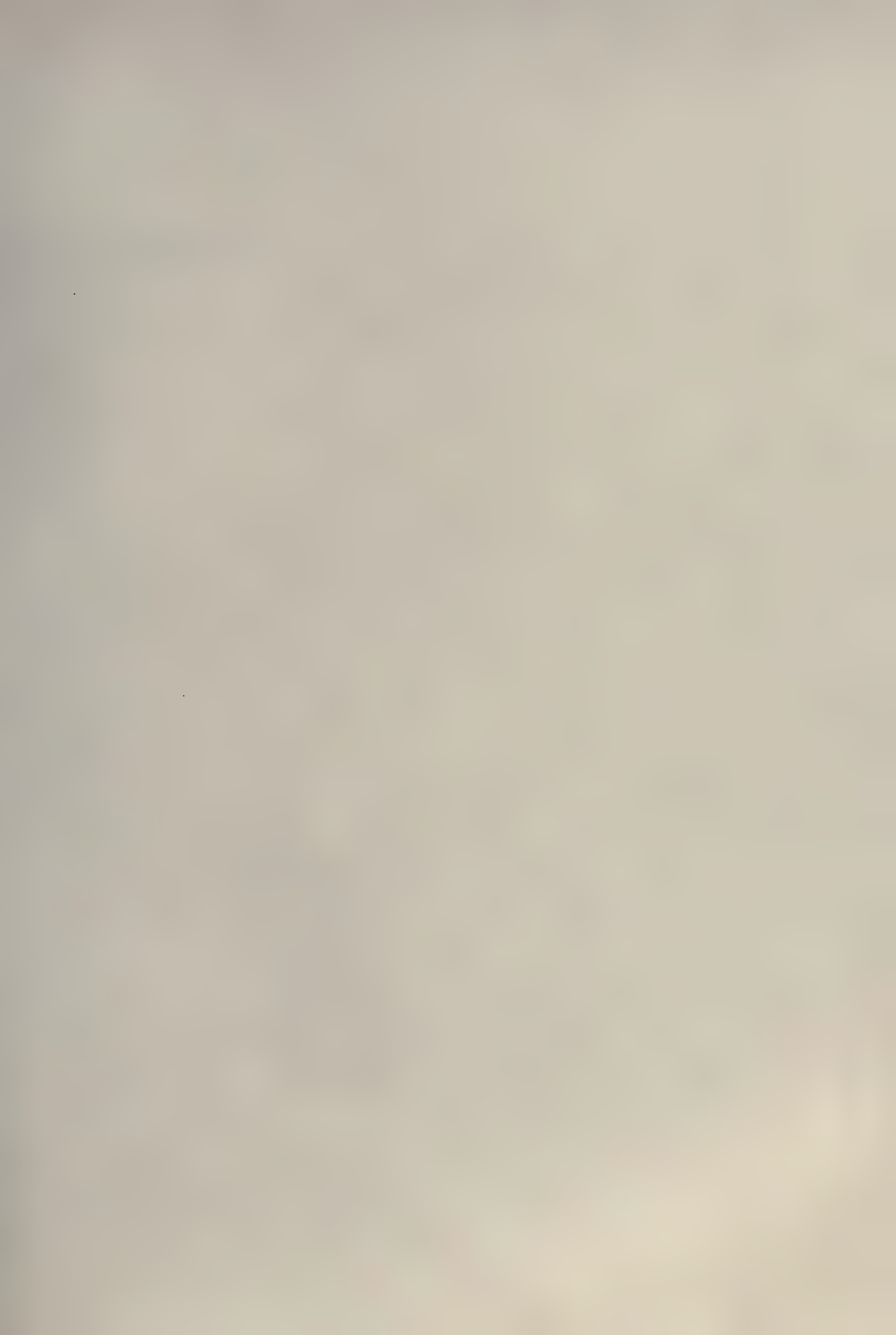
KARLSRUHE. *Kunstverein.* Baurnfeind-München, nicht nur der leibliche, sondern auch der geistige Enkel Moritz v. Schwinds, ist uns erfreulicherweise kein Unbekannter mehr. Auch er ist zwar kein großer Maler, aber desto hervorragender als gemütvoller Humorist und Märchenerzähler, der nebenher auch trefflich zu karikieren und die satyrische Geißel zu schwingen weiß. Eine große landschaftliche Kollektion bringt Professor Max Lieber, der noch von der Kallmorgenschule hier herrührt, er ist ein anerkannter Meister in der stimmungsvollen Wiedergabe von holländischen Dünenmotiven, während ihm die bei aller Tüchtigkeit der Durchführung etwas monotonen oberländischen Sujets wohl weniger gelingen. Vielverheißende junge Talente sind: der Kaspar Ritter-schüler Schneider-Blumberg, der eine große Kollektion breit und flüssig gemalter, gut beobachteter Figurenbilder ausstellt, Erwin Pfefferle mit

sprechenden Porträts und frischen und lebendigen „Hamburger Hafenbildern“, der begabte Trübnerschüler E. Segewitz, der ganz besonders feine und weiche Stilleben und Porträts uns vorführt, der intime Landschafter H. Freytag und der Mannheimer Künstler Theodor Schindler mit seinen trefflichen, vollständig in den Spuren Hodlers konzipierten, helltönigen und lichtvollen, energischen Porträts, Landschaften und Stilleben. Auch der frühere Schönleberschüler Fritz Voellmy-Basel mit feinen, duftigen Marinen, der Thomaschüler Konrad Kayser-Frankfurt mit sonnigen, lichtvollen, zarten „Rheintalbildern“, der Trübnerschüler Hermann Baur mit tüchtigen „Blumenstücken“ und der dasselbe Thema im altholländischen Galerieton sehr geschickt behandelnde Münchener Professor L. A. Kuntz sind in ihren speziellen Gebieten hervorragende Meister. Sonst heben wir noch hervor ein entzückendes „Campagnabild“ von Altmeister Hans Thoma, feine Landschaften von P. v. Ravenstein und dem, neue Wege der Stimmungsmalerei aufsuchenden, begabten Hans Reeger, sowie die großen Kollektionen von E. Eitner-Hummelsbüttl, H. Hammer-München und Professor Christiansen-Paris, dem bekannten früheren Darmstädter Glasmaler, der auch hier seine lichtvolle Farbenfreudigkeit nicht verleugnet. Auf dem Gebiete der Plastik erfreut uns Professor Schreyögg mit einer feinen ersichtlichen Fortschritt aufweisenden großen Kollektion trefflich modellierter Porträts und Kleinskulpturen, sowie Otto Schliessler, Konrad Taucher und L. Funke-Berlin mit recht guten Einzelstatuetten. Sehr interessant sind schließlich auch die ganz im japanischen Stile gehaltenen aquarellierten Federzeichnungen von Ilna Ewers-Düsseldorf, kleine Meisterwerke von subtilster Feinheit der reizvollen Durchführung.

MÜNCHEN. Bei *Heinemann* ist seit Anfang März eine Ausstellung französischer Rokokomalereien zu sehen, die eine wertvolle Ergänzung der Berliner Ausstellung gleichen Gegenstandes von 1910 repräsentiert. Freilich darf man nicht vergessen, daß es sich dort um ein Arrangement handelte, bei dem aus Schlössern und Museen allerlei Kleinodien zusammengetragen waren, während hier unter großen Opfern und Mühen nur der heute immerhin spärliche Privatbesitz in Anspruch genommen werden konnte. Verständlich ist es so auch, warum gerade die Hauptmeister nur unvollkommene Vertretung finden konnten. Die bezeichnenden Meisterwerke waren natürlich nicht zu haben und man muß den Wert der Ausstellung mehr in der Hervorholung einiger ausgezeichneter und kaum bekannter Schöpfungen weniger bedeutender Meister jener Epoche suchen, als in der Absicht eines wohlproportionierten Ueberblickes über die Zeit. Rechtschaffen kommt von den Chefs der französischen Malerei jenes Jahrhunderts eigentlich nur Pesne zur Geltung, dessen Porträt der Madame Le Febure ein Stück delikatester Rokokomalerei darstellt, gleich vollkommen in der Charakterisierung des Modells, wie in der Wiedergabe der Spitzen und Rüschen des Gewandes und alles sonstigen Stofflichen. Auch von der Meisterschaft Watteaus gibt das von ihm ausgestellte Porträt der Mademoiselle Haranger immerhin eine Idee; es ist keine ganz durchgeführte Schöpfung, aber noch in der teilweisen Skizzenhaftigkeit, in der es stecken geblieben ist, hat dies Werk seine starken Qualitäten und Reize. Lancret und Pater, die mit Watteau zusammen den Grundstock des frühen Rokokos bilden, kommen nicht übermäßig charakteristisch zu Wort. Von Chardin mag man das Bildnis Pesnes zitieren, von Boucher, dem Hauptmeister des reinen Rokoko ein „Geständnis“. Ein blonder Knabenkopf von Fragonard ist für diesen typisch, er gemahnt in seiner schmissigen und breiten Manier an Hals, gegen den Fragonard natürlich viel weicher und elegischer ist; David und die Vigée-Lebrun begrenzen die Kollektion und führen zum Klassizismus hinüber. Von David ist das Porträt des Dichters Sédaine eine starke Leistung, es wirkt in seinem kraftvollen und unmittelbaren Verhältnis zur Natur um vieles intensiver und reizvoller wie das meiste von des Malers großen Historien, die er sozusagen auf dem Kothurn stehend geschaffen hat. Interessante und künstlerisch hochstehende Werke der Schau sind außerdem noch: ein Porträt von Molière von S. Bourdon, ferner die wundervollen Bildnisse eines H. Restout, A. Roslin und J. M. Nattier, Rigaud, Tournières und Largillière. Von den wenigen Landschaften und Figurenstücken mögen noch die Wasserfälle H. Roberts und die kleinen Kompositionen Casanovas, des Bruders des Abenteuerers, hervorgehoben werden.

Bei *Hans Goltz* ladet die Redaktion des *Blauen Reiters*, die Secession der neuen Künstlervereinigung München zum Besuch einer Schwarz-Weiß-Ausstellung ein. Ich habe das Gefühl, daß man ein Urteil über die Bestrebungen, wie sie hier und neuerdings auch anderorts zum Ausdruck kommen, mit ein paar Worten nicht formulieren kann, man muß da weit ausholen und einen Boden herstellen, auf dem eine Diskussion erst möglich wird, und so wird es sich verlohnen, auf diese und andere Ausstellungen ähnlichen Schlages später hin noch ausführlich zurückzukommen. R.

FRITZ BEHN LEOPARD





PAUL ALBERT BESNARD
MADAME JOURDAIN

ALBERT BESNARD

Von Otto Grautoff

Der französische Maler Albert Besnard gehört zu den Lieblingen des deutschen Publikums und genießt in sehr verschiedenen Künstlerkreisen unseres Landes besondere Hochschätzung. Der hohe Respekt, den seine Bilder auf deutschen Ausstellungen erweckt haben, gibt jungen, deutschen Malern, die als Neulinge in die Pariser Welt treten, die Veranlassung, das geistige Haupt der Société nationale des Beaux-Arts in seinem Atelier in der Rue Guillaume Tell im Weichbild der Stadt aufzusuchen. Einigen ist die Erfüllung dieses Wunsches ein dringliches Bedürfnis. Andere, vornehmlich diejenigen, welche ihren Aufenthalt in der französischen Hauptstadt in die Länge zu dehnen vermögen, nehmen erst die tausendfältigen Anregungen auf, die die Stadt und die Sammlungen geben, dann vergessen sie darüber den Drang ihrer ersten Tage, die Arbeitsstätte des berühmten Franzosen aufzusuchen, und mit dem erfolgreichen Künstler Zwiesprache zu halten. Im Frühjahrssalon werden sie wieder an ihren ersten Wunsch gemahnt. Sie stehen staunend vor der Geschicklichkeit, die der Sechziger in einem neuen Decken- oder Wandgemälde entrollt. Eifersucht und Neid wachen in ihrem Herzen auf, aber sie fühlen sich nicht befriedigt, weil sie nicht hingerissen werden. So wecken die Malereien Besnards im Geiste des betrachtenden Künstlers zwiespältige Empfindungen, unzufriedene dann, wenn der die Werke betrachtende Künstler seiner Einsamkeit inmitten des ihn umgebenden Publikums gewiß wird, das vor den Gemälden in echter und natürlicher Begeisterung aufatmet. Der zuschauende Kritiker, der zwischen dem Künstler und dem Publikum steht, nimmt allein die mürrischen Falten des jugendlichen Künstlers wahr, fängt allein die unzufriedenen Blicke auf, die der junge Maler bald auf die Bilder, bald auf das Publikum richtet, und sucht den Kern des Zwiespaltes aufzuspüren, der den strebenden sehnenden Jüngling mit der Menge entzweit. Er geht dem verstimmten Künstler nach und sieht ihn in einem ferneren Saal vor einer anderen Leinwand verweilen, auf der ein Maler in ungezügeltem Feuer, in ungebändigtem Maß, ja vielleicht in heiterer Verwegenheit aus den scharf erkannten Grundelementen eines großen Vorfahren mit stürmendem Willen eine neue Welt zu bauen versuchte. Hier glätten sich die Falten des jungen Mannes; hier leuchtet sein Antlitz. Die Ergriffenheit seines Herzens will sich in Worten befreien. Er blickt um sich und sieht sich zum zweiten Male allein; denn an diesem Bilde schlendert die Menge vorüber.

Diese verschiedenen Mißverhältnisse in der Einschätzung der Malerei, die sich einmal wie eine Beleidigung des Publikums, ein anderes Mal wie eine Beleidigung der strebenden, suchenden Jugend ansehen, lassen sich immer auf dieselbe Ursache zurückführen. Der nach persönlichem Ausdruck persönlichen Empfindens ringende junge Künstler sucht in den Werken der Meister nach unentwickelten Keimen, die ihr Ueberfluß in die Tiefen ihrer Werke senkte. Die Augen der Enkel durchschauen die äußere Vollendung ihrer Formenwelt und fahnden in den Tiefen des Grundes nach der Saat, die ihre Unbewußtheit ausstreute. Darin entdecken sie neue Möglichkeiten; die nehmen sie auf und trachten sie zur Entwicklung zu bringen, um eine neue



A. BESNARD IM ATELIER



A. BESNARD BADENDE

Konvention zu schaffen. So fanden die Impressionisten in Rembrandt und Goya die ersten Ansätze zu ihrer kernigen Technik, Seurat und van Gogh in Chardin und Delacroix die ersten Versuche zur Farbenzerteilung, die ihr endgültiges Prinzip wurde.

Eine so verborgene Aussaat enthält das Werk Albert Besnards nicht. Er ist kein Problematiker, sondern ein fröhliches Sonntagskind, das in schönen Gesten allgemeine Empfindungen sinnlich darstellt. Er ist ein heiterer Virtuose, der mit blendender Gewandtheit die Erscheinungen des Lebens abbildet. Der lernende Künstler aber liebt nicht die Geschicklichkeit. Und es ist sicher gut so, daß seine Liebe mehr der tief schürfenden Problematik, die die Seele aufwirbelt, gilt, als der absoluten Fertigkeit, die in sich selber beruht, ihr Ziel in sich selber sieht, keine Entwicklungsmöglichkeiten in sich verbirgt, nicht die Keime zu einem neuen Stil bietet. Aber der Künstler, der diesen steinigen Weg wählt, muß die Kraft, einsam zu stehen, in sich tragen, denn die Menge schenkt nur denen ihre Gunst, die entweder durch die straffe Bündigkeit ihres Wesens die Menschen zu sich emporziehen, oder die leichteren Geistes mit heiteren Pinselfeerien die Wünsche und Gesichte ihrer Sonntagsstimmung verklären. Darum atmet das Publikum vor den Malereien Besnards in froher Begeisterung auf. Aus seinen Bildern weht die Sonntagsstimmung der Menge. Indem die Menge diese Kunst feiert, feiert sie sich selbst, weil sie in dieser Kunst ihre



A. BESNARD
MADAME BESNARD



A. BESNARD DIE PLASTIK. PLAFONDMALEREI IM PETIT PALAIS IN PARIS

Sehnsucht nach Lebenslust und Freudigkeit erhöht findet. In Besnard liebt die Menge den Schwung ihrer Phantasie; sie beneidet in ihm die schöne und großartige Geste, nach der sie sehnend verlangt. In der Kuppel des Rathauses hat er ihr Entzücken dargestellt, den Plafond mit festlichem Himmelszauber bis ins Unendliche geweitet. In der pharmazeutischen Schule hat der Künstler die Leiden der Kranken, ihr Sterben und ihr Genesen, ihre Pflege und das Studium ihrer Heilmittel dargestellt, wie die Menge das alles sieht und empfindet. Er hat die Réjane porträtiert, so wie die Menge sie als glückliches Temperament liebt und den energischen Idealisten Frantz Jourdain verewigt, als den die Zeit ihn schätzt. Und endlich hat der Künstler sich selbst in sicherer, selbstbewußter Haltung als den verwöhnten Liebling des Publikums gezeigt, der von der Huldigung Tausender getragen wird und sie mit der kecken und schönen Gebärde eines Glücklichen erwidert. Albert Besnard hat immer in der großen Welt verkehrt. Er war ebenso heimisch in dem Salon der Prinzessin Mathilde in der Rue de Berry, der lange Zeit der glänzendste Salon der Welt war, wie in dem Hause der Madame de Caillavet in der Avenue Hoche, in dem bis zu ihrem Tode in den Januartagen dieses Jahres sich die geistige Elite von Paris traf, wie er noch heute bei der schönen Cécile Sorel in den Champs Elysées ein häufiger Gast ist. Wer einmal einen Blick in diese bunte, bewegte Welt geworfen hat, versteht den Erfolg dieses Künstlers. In diesen Salons traf man nicht Balzac, Manet und Cézanne, begegnet man nicht Rodin, Renoir und Monet; hier findet man im Kreise der alten Aristokratie und der jungen Plutokratie mit ihren schönen Frauen aus der Avenue du Bois de Boulogne die umschwärmten Bühnensterne, die erfolgreichen Theaterschriftsteller und die von den Parisern gefeierten Lieblinge Anatole France, Henri Bernstein, Jacques Blanche, Ignacio Zuloaga und Albert Besnard. Der gallische Esprit zuckt durch die lichtglitzernden Räume von einem zum anderen; die Galanterien der Herren schlagen kühne Brücken. Mit



A. BESNARD — BILDNIS VON MME. HENRY COCHIN

mutwillig koketten Mienen entfachen sie hier oder dort Regungen des Herzens, die einen Schwung von Zärtlichkeiten ersinnen. Hinter einer blendenden Eleganz, einer wundervollen Haltung verbirgt sich dieses Spiel, es verhüllt die bequemen Sophismen, die Apologien ihrer Freiheit hinter dem Schleier eines zeremoniellen Stiles. Wer den betörenden Prunk dieser Salons mit ihrem verwirrenden Durcheinander von lächelnden Frauen und geistreichen Männern einmal gekostet hat, begreift, daß die hohe, freundliche Gestalt Besnards in diesen Kreisen wie ein verjüngter Apoll bejubelt werden mußte. Er hat die schönen Frauen dieser Welt mit den Koketterien ihres Herzens, den Süßigkeiten ihres Geistes, ein hübsches Lächeln auf den Lippen, in ihren köstlichsten Kleidern gemalt. Und er hat in der „Insel der Glücklichen" diesen Gesellschaftskreisen ein ideales Phantasiebild ihrer Liebesspiele geschaffen. Er hat in badenden Frauenakten so verlockende Körper gebildet, daß die

Damen der Gesellschaft es lernten, sich vor ihnen in sich selbst zu verlieben. Und sie preisen den Künstler, der sie so anmutig darstellte.

Degas und Renoir werden von einer stilleren Gemeinde vergöttert. Ihre härteren und schärferen Naturen vermochten es nie, sich dem allgemeinen Empfinden der Menge gleich zu machen und ihrem Gefühl eine Schönheit zu schaffen. Besnards Kunst ist nicht vorwärtsweisend, sondern zusammenfassend. Als Jüngling wandte sein Herz sich allen neuschöpferischen Werten zu; er liebte Manet, verehrte Monet und vertiefte sich in Renoir. Er versenkte sich in Puvis de Chavannes und bewunderte den abseits stehenden Carrière. Degas gilt ihm noch heute als der erste Meister des gegenwärtigen Frankreichs. Für alle diese Künstler hat er in jüngeren Jahren energisch propagiert. Aber seine Natur war nicht geeignet, ein Leben stillmutiger Arbeit gelassen im Tale der Unberühmtheit zu verbringen; er strebte auf die vom Applaus der Menge umbrandeten Höhen. Er gründete mit gleichgesinnten Kameraden die Société nationale des Beaux-Arts, in der sich diejenigen Künstler, die aus den neu geschaffenen Werten der Pfadfinder Nutzen zu ziehen wußten, zu einem Bunde zusammenschlossen. Ihr Salon ist insofern modern, als die Menge neugebildete Konventionen nachzufühlen und anzunehmen vermag. Ihr Salon war nie ein Sammelpunkt von Evolutionären, sondern wollte einen Ausgleich zwischen dem müden Akademismus und den Modernen schaffen, in demselben Sinne wie Besnard ein Resumé aus den bahnbrechenden Elementen seiner Zeit gezogen hat. Von Carrière lernte er die verschleierte Nebelhaftigkeit der Formen, von Renoir die Saftigkeit der Farbe, von Degas die Struktur der Zeichnung. Diese Elemente seiner Zeitgenossen hat er in seinen eigenen Bildern



A. BESNARD — DIE INSEL DER GLÜCKLICHEN



A. BESNARD — LEDA



A. BESNARD — DER TOD

Wandmalerei der Hospitals-Kapelle zu Berck

gemildert und untereinander mit erstaunlicher Geschicklichkeit verbunden. Die leichte Verve seines Pinselstriches, die dem Publikum so sehr gefällt, ist der Ausdruck seines eigenen Wesens; sie gibt seinen Bildern einen persönlichen Charme und einen echt pariserischen Charakter. In dem spanischen Tanz, in den sich neckenden Ponys erscheint seine innere Natur am ungebundensten, am wenigsten abgedämpft. Während er in seinen späteren Bildern den Hauptakzent auf die Erfüllung einer geschmeidigen Geste legt, und herben Ernst zu lächelnder Liebenswürdigkeit mildert, waltet sein Temperament in seinen Radierungen, in dem Ueberfall, in dem Zyklus »Elle« ungedämmt, wagt er natürliche Herbheiten unabgeschliffen stehen zu lassen. Zuweilen erinnern noch Zeichnungen aus neuerer Zeit an diese glückliche Periode seiner Künstlerbahn, die in den Wandmalereien der Hospitalskapelle von Berck sich ihr reinstes Denkmal schuf. Der Freskenzyklus dieses still gelegenen Kinderspitals an der normannischen Küste überragt die naturalistische Laune eines illustrativen Charakters; er ist die künstlerische Befreiung einer inneren Beunruhigung und als solcher ein wertvolles Werk der Sakralmalerei unserer Zeit. Eine leichtmütige, lateinische Eleganz liegt wohl auch über diesen Malereien; aber Linien und Farben werden hier durch eine mächtige Empfindung zusammengehalten, in der sich ebenso sehr ein innerlich bewegtes Weltgefühl als auch ein Wille zu neuer Formprägung äußert. Am bündigsten ist ein starker Affekt in den beiden Gemälden „Die Hoffnung“ und „Das Unglück“

in koloristischer und linearer Einheit ausgedrückt. Die klare Gruppierung und einfache Beseelung der Horizontalen und Vertikalen in der „Hoffnung“, ihre verstärkende Befreiung durch schlichte Farbenakkorde sind eine unmittelbare Uebersetzung von innerlich Geschautem. Das scheinbar Ungeordnete der Linien in der Darstellung des Elends ist ebensosehr wie die Buntheit der Farben der interessante Versuch einer kraftvollen Abstraktion. Diese Bilder, in denen Besnard sich als ein guter Schüler von Puvis de Chavannes zeigte, wirkten auf Maurice Denis, der in gewissem Sinne hieran anknüpfte, um sich in den Arbeiten späterer Jahre weit über Besnard emporzuheben. Besnard ging als Freskomaler später eine andere Bahn. Schon in den Wandmalereien der Ecole de Pharmacie ist sein Wille zu einer neuen Formprägung erloschen. Damals war er schon der Liebling des eleganten Paris geworden, das ihn umschwärmte. In der Ecole de Pharmacie trat er als ein feiner und liebenswürdiger Deuter menschlicher Empfindungen auf; die einzelnen Gemälde scheinen ihm mit pompöser Virtuosität leicht aus dem Pinsel geflossen zu sein. Einen fröhlichen oratorischen Pomp, den die grand monde von Paris liebt, entwickelte er auch in der Kuppel des Petit Palais; in dem Plafond des Rathauses entfaltete er mit rhetorischen Mitteln Licht und Bewegung, und fühlt sich als einen Fortsetzer des Tiepoloschen Erbes. Während aber Tiepolos Farben eine tiefere, innere Begründung haben und zu einem herrlichen Schwung zusammenrauschen, trägt Besnards Art mehr einen raumauflösenden Charakter,



A. BESNARD — *Wandmalerei der Hospitals-Kapelle zu Berck* — DAS UNGLÜCK



A. BESNARD BILDNIS DER PRINZESSIN MATHILDE

indem er den Raum in die Unendlichkeit dehnt und die Farben und Linien verschwimmen läßt.

Wenn man im Ganzen das Lebenswerk dieses französischen Malers überschaut, so kann man ihn etwa mit einem der berühmten Engländer vergleichen, nicht im einzelnen, wohl aber in seiner Bedeutung für die Zeit und in seiner Wirkung auf die Zeit. Er hat wie sie ein großartiges Pathos, wie sie runde und einschmeichelnde Allüren, wie sie das Talent, neue Formgedanken seiner Zeit zu verallgemeinern und ist wie sie der Liebling der großen Gesellschaft, in der seine vielseitige und ehrgeizige Person umhuldet wird.

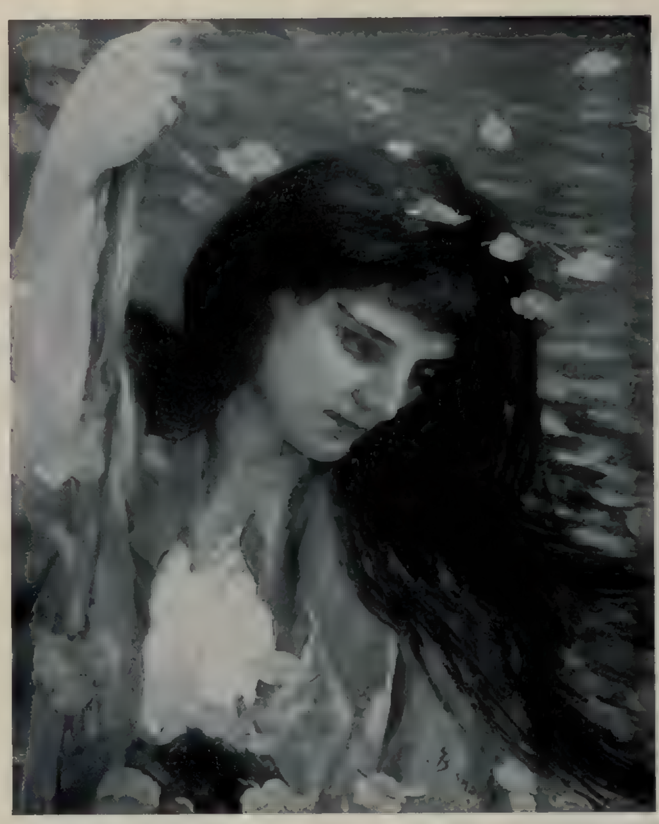
Albert Besnard ist am 2. Juli 1849 in Paris als Sohn eines dilettierenden Kunstfreundes, der einige Zeit bei Ingres studierte, geboren. Nach dem frühen Tode seines Vaters übernahm die Mutter, die ihr einziges Kind abgöttisch liebte, die Erziehung des jungen Albert. Sein mütterliches Heim trug einen echt Pariser Charakter. In einer malerischen Atmosphäre echter Stilmöbel, alter Gemälde und köstlicher Bibelots wuchs der Knabe auf. Es war nicht zu verwundern, daß er schon früh zu zeichnen begann. Mit 15 Jahren empfing er von einem Freunde der Familie, Jean Brémond, von dem die merkwürdigen Wandmalereien in der Kirche von La Villette stammen, den ersten Unterricht. Anderthalb Jahre später trat er als Schüler bei Cabanel ein.

1874 erhielt er den Rompreis. Ein Jahr später verheiratete er sich mit der Bildhauerin und Tochter des Bildhauers Dubray. Charlotte Gabrielle Besnard reiste mit ihrem jungen Gatten nach England, wo er eine bewundernde Liebe zu Gainsborough und Reynolds faßte, und wo gleichzeitig das Talent seiner jungen Frau gefeiert wurde, indem die englische Aristokratie bei ihr zahlreiche Büsten bestellte. Nach ihrer Rückkehr trat Besnard vorübergehend mit Manet und den Impressionisten in Beziehung, errang seine ersten Erfolge und eroberte Paris. In den neunziger Jahren stand er an der Spitze fast aller literarischen und künstlerischen Neugründungen, schuf 1890 den zweiten Pariser Frühjahrssalon, dem er heute noch als Präsident angehört und der auch jetzt noch den Stempel seines Geistes und seiner Gesinnung trägt.

Im Jahre 1911 unternahm der Sechziger eine mehrmonatliche Reise durch Indien. War diese Fahrt quantitativ fruchtbar, so wirkte die orientalische Farbenpracht doch keineswegs umwälzend, erneuernd auf seine im mondänen Paris heimische Kunst. Indien gab dem Meister nur neue Motive. Diese rasch hingeworfenen Impressionen gleichen einem bunten Farbfeuerwerk, dessen fruchtbarste Anregungen der Bühnenkunst zugute kommen können. Daher erwartet man mit besonderen Hoffnungen die Ausstattung eines orientalischen Balletts, die Besnard für das Théatre des Arts vorbereitet.



A. BESNARD — DIE KARYATIDEN



A. BESNARD HERBST

BILDERPREISE EINST UND JETZT

In dem aufschlußreichen Büchlein von Adolf Donath: „Psychologie des Kunstsammelns“ (Berlin, Richard Carl Schmidt & Co., 1911) ist die bedeutungsvolle und beziehungsreiche Frage der Preissteigerung der Kunstwerke in einem besonderen Kapitel behandelt. Es wird damit der Anschein erweckt, als ob Donath, einer der erfahrensten und genauesten Kenner des Sammelwesens, die maßlose Steigerung der Preise für Kunstwerke für eine Erscheinung psychologischer Natur halte. Und doch darf man andrerseits die Erwägung nicht von der Hand weisen, daß hier auch rein wirtschaftliche und soziale Momente im Spiel sind. Donath selbst erkennt dies, indem er seinen Aufsatz über „Preise einst und jetzt“ folgendermaßen beschließt: „Man kämpft in den ernsten Museums-, Sammler- und Händlerkreisen nicht aus *sportlicher* Begeisterung, sondern in dem zumeist *wissenschaftlichen* und nicht zuletzt *vaterländischen* Bestreben, die Sammlungen ihrem Rang und Umfang entsprechend zu komplettieren. Es ist freilich ohne Frage, daß heute Amerika für die europäische Sammler- und Händlerwelt die mächtigste Konkurrenz bedeutet. Aber schließlich will auch Amerika leben, will auch Amerika mit seinen ungeheueren Mitteln immer neue Museen erbauen. Niemand wird ihm diesen edlen Zweck verdenken können. Daß aber heute die amerikanischen Trustmagnaten das Sammeln von Kunst zumeist als Luxus- und Modesache betrachten, daß die wenigsten von ihnen an den Kunstdingen ein künstlerisches oder wissenschaftliches, vielmehr bloß ein, sagen wir, *gesellschaftliches* Interesse haben, für das sie Unsummen auswerfen, darin liegt eine starke und gewiß nicht zu unterschätzende Gefahr für das ernste europäische Sammlertum.“

Demzufolge wäre es also hauptsächlich die amerikanische Konkurrenz, die die Preise der Kunstwerke so unerhört in die Höhe schnellen läßt. Vielleicht sind die Gründe aber doch näherliegend und allgemeinerer Natur. Die

Nachfrage nach bester Kunst ist heute eine außerordentlich rege. Wenn sich Qualität, Rarität und historisches Interesse in einem Kunstobjekt vereinigen, so zahlt der seriöse öffentliche oder private Sammler Summen dafür, die man manchmal märchenhaft nennen könnte. Dazu ist der Besitzstand an wirklich guten alten Kunstwerken heute verhältnismäßig sehr niedrig und alles ist in festen Händen. Nur selten wird ein Werk „erster Klasse“ „frei“, das heißt: es wechselt seinen Besitzer. Welche Summen dann dafür geboten werden, das lehren die Auktionsberichte der großen Häuser: Hotel Drouot-Paris, Christie-London, Helbing-München, Gutekunst-Stuttgart, Schulte-Berlin usw.

Die Preissteigerung betrifft *alle* Gebiete der bildenden Kunst und des Kunstgewerbes. Merklich in die Erscheinung getreten ist sie innerhalb der letzten 25—30 Jahre. Dafür mögen ein paar Ziffern und Daten als Beleg dienen. Sie gelten graphischen Werken älterer Meister. Der zweite Zustand des Rembrandtschen Hundertguldenblattes brachte 1875 in Paris 9600 Fr., 1909 wurden, gleichfalls in Paris, 61 500 Fr. dafür bezahlt. Für den ersten Zustand von Rembrandts „Großer Judenbraut“ gab man 1877 in Paris 4005 Fr., nachdem das Blatt 1770 noch 25 Gulden gekostet hatte: 1910 wurde es auf der Auktion Theobald bei Gutekunst in Stuttgart mit 35 000 M bezahlt.

Mit Werken der Malerei ist es ähnlich, so hat man auf der Auktion Weber, die im Februar dieses Jahres in Berlin Rudolf Lepke veranstaltete, für eine „Heilige Familie“ von Mantegna, ein Bild im Ausmaße von 60 cm : 48 cm, 590 000 M erzielt: neun Jahre zuvor hatte Konsul Weber das Bild um 50 000 M in London erstanden. Erscheinungen dieser Art machen die zeitgenössischen Künstler manchmal nervös und ungerecht. Donath glaubt indessen, die modernen Künstler beruhigen zu können. Er äußert sich in dieser Weise: „Ein großer Prozentsatz der Sammler, die infolge der hohen Preise für bestimmte Gruppen der alten Kunst nicht mitkaufen können, werden förmlich dahin gedrängt, moderne Bilder oder moderne Graphik zu sammeln. Und das ist doch unbedingt ein Gewinn für die heutige Kunst.“ Mit Recht



A. BESNARD — IM HAFEN



A. BESNARD TRÄUMENDE

weist Donath die zeitgenössischen Maler darauf hin, um wieviel besser sie wirtschaftlich gestellt seien als selbst ihre berühmtesten Kollegen alter Zeit. Jedes Durchschnittsbild kostet heute 500 M. Sargent, Laszlo, Kaulbach nehmen 10000—20000 M und noch mehr für ein Porträt. Albrecht Dürer dagegen erhielt für ein Madonnenbild 25 Gulden. Das größte Wunder der Malerei, die „Nachtwache", brachte ihrem Schöpfer Rembrandt 1600 Gulden. Van Dycks „Prinz von Oranien" wurde 1657 in Amsterdam mit 300 Gulden honoriert.

„Es ist übrigens noch nicht so lange her," fährt Donath fort, „daß man für Velasquez, Hals und Rembrandt eine halbe Million oder ein bis zwei Millionen gibt. Zu der Zeit, da Sedelmeyer (Paris) schon für zwei Gemälde des modernen Munkacsy je eine halbe Million bekam, standen Hals und Rembrandt, die um mehr als zweieinhalb Jahrhunderte älter sind als der ungarische Meister, noch nicht so hoch im Preis wie dieser." Aehnlich verhält es sich mit Velasquez. 1880 ging bei Christie in London ein unzweifelhaft echter und guter Velasquez um 7350 M weg, während gleichzeitig für einen Knaus 15580 M, für einen Israëls 12600 M bezahlt wurden. Für Millets „Angelus" wurden 800000 M bezahlt, Böcklins „Meeresidylle" kostete 100000 M, Defreggers „Landsturm" 40000 M, ein Familienbild Stucks wurde vom belgischen Staat 1910 um 60000 M angekauft. 1906 gibt Fürst Berthier de Wagram für Segantinis „Die Natur" 200000 Fr., 1907 wird Jules Bretons „Mohnernte" um 160000 M nach Amerika verkauft; für Millets „Schafschur" werden 108000 M, und im Jahre 1910 für des gleichen Meisters „Aufbruch zur Arbeit" 220000 M bezahlt. Troyon erzielt gleichzeitig 94000, Corot 92400 M.

Corot! Das große Stichwort für alle Fälscher! Die ganze Welt, insonderheit die neue, ist mit Corotbildern überschwemmt, die unermeßlich teuer bezahlt werden (1899 bei Desfossés, Paris, ein Corot mit 185000 Fr., 1912 erzielte auf einer New Yorker Versteigerung eine Jugendarbeit, „Gegend bei Nerni" sogar 350000 M und ähnliche Phantasiepreise wurden jüngst bei der Auktion Dollfuß in Paris für Corots gegeben). Die Nachfrage nach Corot ist enorm, und — welch glücklicher Zufall! — Corot ist nicht schwer zu fälschen! Wir wissen, daß Corot in seiner fabelhaften Produktivität, wenn man die letzten „Atelierschnitzel" einrechnet, bei 4000 Bilder malte, aber allein in Amerika gibt es beiläufig 12000 „echte" Corots!

Gute Preise für moderne Bilder gibt es

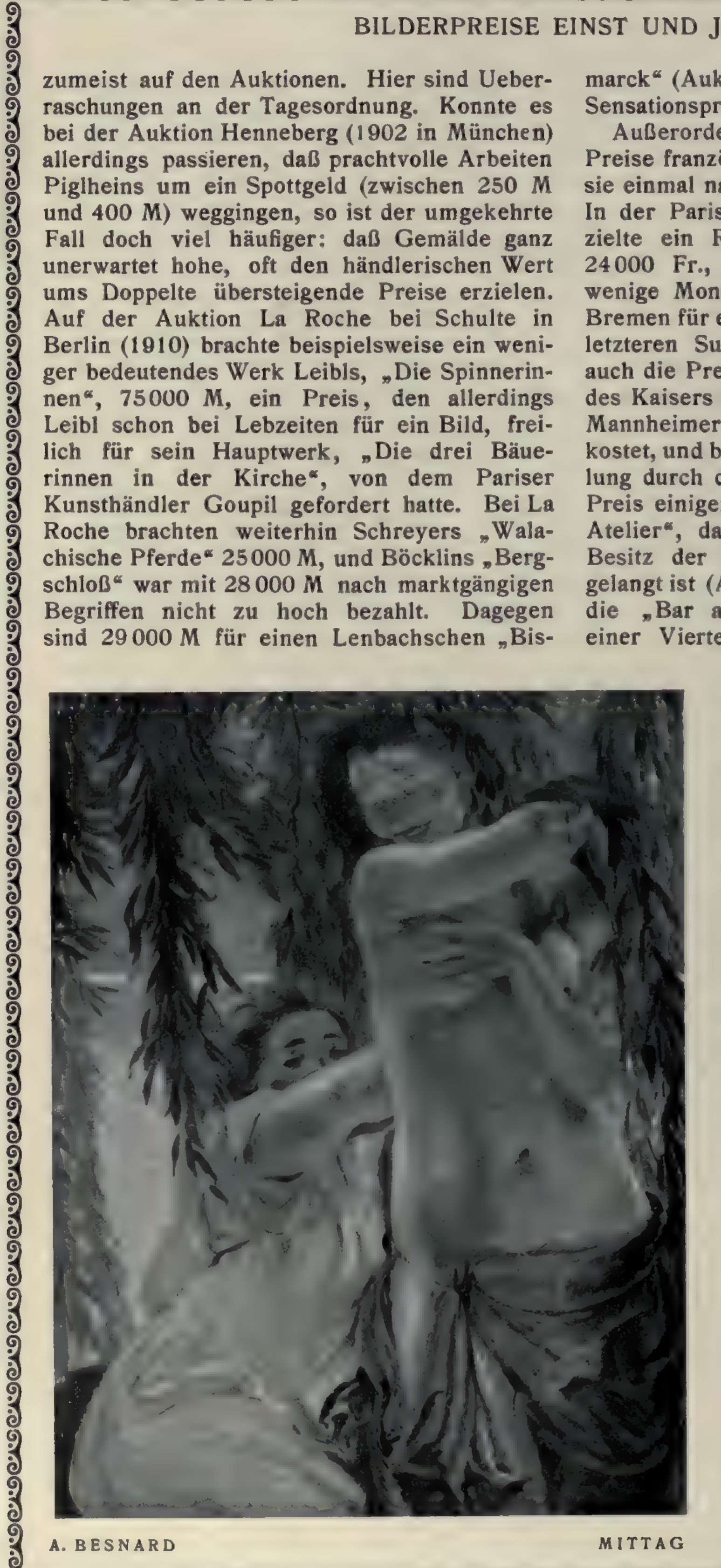


A. BESNARD
DIE FAMILIE DES KÜNSTLERS

zumeist auf den Auktionen. Hier sind Ueberraschungen an der Tagesordnung. Konnte es bei der Auktion Henneberg (1902 in München) allerdings passieren, daß prachtvolle Arbeiten Piglheins um ein Spottgeld (zwischen 250 M und 400 M) weggingen, so ist der umgekehrte Fall doch viel häufiger: daß Gemälde ganz unerwartet hohe, oft den händlerischen Wert ums Doppelte übersteigende Preise erzielen. Auf der Auktion La Roche bei Schulte in Berlin (1910) brachte beispielsweise ein weniger bedeutendes Werk Leibls, „Die Spinnerinnen“, 75000 M, ein Preis, den allerdings Leibl schon bei Lebzeiten für ein Bild, freilich für sein Hauptwerk, „Die drei Bäuerinnen in der Kirche“, von dem Pariser Kunsthändler Goupil gefordert hatte. Bei La Roche brachten weiterhin Schreyers „Walachische Pferde“ 25000 M, und Böcklins „Bergschloß“ war mit 28000 M nach marktgängigen Begriffen nicht zu hoch bezahlt. Dagegen sind 29000 M für einen Lenbachschen „Bismarck“ (Auktion Sturm 1911 in München) ein Sensationspreis.

Außerordentlich hoch stellen sich auch die Preise französischer Meister, namentlich wenn sie einmal nach Deutschland „importiert“ sind. In der Pariser Auktion Kann (Juni 1911) erzielte ein Renoir 35000 Fr., ein Cézanne 24000 Fr., ein Monet 16500 Fr. — aber wenige Monate zuvor hatte Direktor Pauli in Bremen für einen Monet etwa das Dreifache der letzteren Summe gezahlt. Märchenhaft sind auch die Preise für Manet. „Die Erschießung des Kaisers Maximilian von Mexiko“ hat der Mannheimer Galerie mehr als 100000 M gekostet, und bei der Tournee der Pellerin-Sammlung durch die deutschen Kunststädte war der Preis einiger Hauptstücke (das „Frühstück im Atelier“, das jetzt durch Schenkung in den Besitz der Neuen Pinakothek in München gelangt ist (Abb. Jahrgang 1910/11 geg. S. 145), die „Bar aux Folies-Bergères“) sogar mit einer Viertelmillion Mark festgesetzt. Das sind „Phantasiepreise“ für den ruhig Erwägenden, gewiß, ebenso wie die kolossalen Summen, die für van Gogh oder, um auch einen alten Meister zu nennen, für Greco verlangt und gezahlt werden. Aber sie sind nun einmal da, sind ein Ausdruck des Zeitgeschmacks, sind „marktgängig“, und der Händler wie der Sammler muß mit ihnen rechnen. Bedenkt man freilich, daß vor vierzig oder selbst noch vor dreißig Jahren Manet diese seine Werke vergeblich um den zwanzigsten, den dreißigsten Teil der heute geforderten Summe loszuschlagen gesucht hatte, so wird man mit reichlicher Bitterkeit von den unerforschlichen „Konjunkturen des Kunstmarktes“ sprechen.

GEORG JACOB WOLF



A. BESNARD MITTAG

GEDANKEN ÜBER KUNST

Es ist für einen Maler sehr nützlich, Nachahmer zu haben: sie lehren ihn, alles zu vermeiden, was sie tun.
Constable

*

Die Kunst kann nicht weiterleben, lebt in Wirklichkeit nicht, wenn sie nicht unaufhörlich ihre Formen erneuert, dabei aber in ihrem Wesen immer die gleiche bleibt.
Töpffer



A. BESNARD
BILDNIS DER MME RÉJANE

STÄTTEN DER ARBEIT

Es ist eine unbestreitbare Wahrheit, daß die Qualität den dauernden künstlerischen Wert der Kunstwerke bestimmt, ebenso unbestreitbar ist es, daß der Gegenstand der Darstellung bestimmten Perioden der Kunstgeschichte den Stempel aufdrückt, daß neue Gegenstände, die in den Bereich der künstlerischen Wiedergabe treten, der Kunst auch neue Antriebe stets gegeben haben und immer wieder geben. Unsere Zeit steht im Zeichen — was diesen vielfach angewandten Gemeinplatz ergänzt, ist sehr verschiedenartig je nach der Stimmung des Schreibers und nach dem Zweck, den er gerade beim Niederschreiben im Auge hat — aber sicher ist, daß unsere Zeit auch im Zeichen der Arbeit, der unermüdlichen, hastig schaffenden, endlos Werte erzeugenden industriellen Arbeit steht, mehr als jede andere Zeit vorher. Man weiß auch, daß die Kunst an dieser Arbeit nicht achtlos vorübergegangen ist. Millet mit seinen arbeitenden Bauern, Courbets Steinklopfer, Menzels Eisenwalzwerk, Meuniers großartige Verherrlichung der Arbeit und der Arbeiter fallen uns unmittelbar ein, wenn wir an Arbeit und Kunst denken. Es war deshalb ein naheliegender Gedanke, in einer Ausstellung einmal ein Gesamtbild der Arbeit in der Kunst der Gegenwart zu geben: der Titel wurde nicht ganz glücklich gewählt: Stätten der Arbeit. Die Ausstellung wurde am 17. März in der *Galerie Ernst Arnold* zu Dresden eröffnet, nachdem eine Jury von Künstlern die Kunstwerke ausgewählt und dabei etwa die Hälfte der eingesandten Gemälde, Skulpturen und Griffelwerke ausgeschieden hatte. Vielleicht ist sie noch immer nicht streng genug gewesen, für eine Ueberjury bliebe immer noch zu tun übrig. Aber trotzdem — die Ausstellung ist interessant und lehrreich, denn sie zeigt, daß recht viele Künstler unserer Zeit ihre Kraft der künstlerischen Wiedergabe der Arbeit, der Arbeitsplätze, des Arbeiters zugewandt haben, daß der malerische oder der soziale Gehalt im Leben der industriellen Arbeit sie gepackt und angeregt hat, sie zeigt auch die lebendige Wechselwirkung zwischen dem modernen Stoff und den modernen künstlerischen Ausdrucksmitteln. Manchem Beschauer wird dabei wieder, wie dies schon in Meuniers Ausstellungen der Fall war, das Bedeutsame dieser Erscheinung unseres Lebens aufgehen. Das Interessanteste an der Ausstellung ist natürlich das spezifisch Moderne, nicht die Arbeit im weiteren Sinne, Handwerk, geistige Arbeit usw., sondern was uns die Maschine, der Dampf und die Elektrizität, die Arbeitsteilung geschaffen haben, also um es kurz zusammenzufassen: Fabriken, Eisenwerke, Hochöfen, Häfen, Eisenbahnen u. a. Das Bedeutendste an Hafenbildern geben die längst bekannten Schilderer, die ihre Motive am Hamburger Hafen, in Mannheim, Genua usw. suchen. Da ist Graf KALCKREUTH, der einst auf Lichtwarks Anregung mit der Schilderung des Hamburger Hafens voranging, neben ihm CARLOS GRETHE, der ebenfalls in Gemälden und in mannigfaltigen Griffeltechniken das reiche Leben des Hamburger Hafengebiets wirksam vorführt, weiter ULRICH HÜBNER, der uns starke farbige Eindrücke aus Hamburg und Rostock ohne Rücksicht auf Form und Zeichnung zu schauen gibt, weiter LEONHARD SANDROCK (Löschender Kohlendampfer in Genua), RUDOLPH HELLWAG (klare, ruhige, selbstverständliche Bilder vom Pool in London und vom Hafen in Mannheim) und W. GALLHOFF (Dreimaster beim Anstrich). An die Eisenbahn führen uns vor allem die Gemälde des allzufrüh verstorbenen PLEUER, der in der malerischen Bewältigung des Gegenständlichen, in der selbstverständlichen Herausgestaltung des Bedeutenden und Ueberwältigenden modernen Eisenbahnbetriebs die größte Reife erlangt hat. Weniger bedeutend, aber immerhin ein Künstler von eigener Anschauung ist WALTER KLEMM (Leipziger und Münchener Bahnhofshalle, Hackerbrücke in München). FRANZ HECKENDORF aber schildert den Bau der Berlin-Dahlemer Untergrundbahn als ein großes malerisch-lebendiges Gesamtschauspiel. Zahlreich ist die Schar der Künstler, die uns an oder in die großen Industriestätten führt. ARTHUR V. KAMPFS bekanntes Walzwerk wirkt hier durchaus akademisch, EUGEN BRACHT stimmt seine Schilderungen industrieller Werke auf



A. BESNARD — AKT



A. BESNARD — BILDNIS DES PIANISTEN SAUER

landschaftliche Schönheit. Energischer gehen der Schilderung des aufregend Phantastischen zuleibe: CARLOS GRETHE (Dampfhammerwerk bei Krupp) und THEODOR HUMMEL (Dampfhammer), FRITZ OSSWALD (Niederrheinische Hütte). Auch der Münchener HEINRICH KLEY (Hochofen der Friedrich-Alfred-Hütte) und der Holländer H. HEYENBROCK (Umbau in einem Stahlwerk) wissen — wenn auch in mehr konventioneller Farbengebung — ihre Wirkungen zu erzielen. Ferner sind noch zu nennen: PAUL PÄSCHKE, der die Bauplätze der Berliner Museen, des Hansaviertels und vor allem den Flugplatz von Johannistal mit großer Kraft schildert, HANS BALUSCHEK, der vier wirkungsvolle Blätter aus seiner Folge „Wege der Maschine" vorführt, KÄTHE KOLLWITZ, die, wie gewohnt, den Weg sozialer Absicht wandelt, der Belgier PIERRE PAULUS, der in seinem Gemälde „Mutter und Kind, Rückkehr von der Arbeit" auf Meuniers Spuren wandelt, aber gefälliger wirkt und sozusagen mehr Heimatbilder gibt. Unter den Dresdenern stehen GOTTHARD KUEHL und ROBERT STERL obenan: Kuehl als ruhiger Beobachter feiner farbiger Werte, Sterl in seinem sonnenlichtsprühenden Gemälde der wuchtenden Elbsandsteinbrecher als malerischer Verherrlicher der Arbeit in ihrer gesammelten Kraft und in ihrem Rhythmus. Auch des Dresdners PAUL OBERHOFF bewegte Schilderung des Gaswerks in Dresden-Reich ist bemerkenswert, nicht minder ERICH KUITHANS trefflich beobachtete Arbeiter am Schmelzofen. LOVIS CORINTHS Allegorie — Mars zwischen Vulkans Schmiede und Aphroditens Lustreich — gehört nur mit geringer Berechtigung in die Ausstellung. Weit mehr die zahlreichen Radierungen von BRANGWYN und PENNELL, die ihrer Aufgabe allerdings in recht verschiedener Weise gerecht zu werden suchen: Pennel mehr mit virtuoser zierlicher Pikanterie, Brangwyn, der Stärkere von beiden, mit monumentaler malerischer Kraft. Auch ROBERT STERLS kräftige Lithographien, EMIL NOLDES „Schiff im Dock" und SALOMON SIGRISTS Radierungen bestehen neben Brangwyn. — Im ganzen umfaßt die Ausstellung, die auch noch in anderen Städten gezeigt werden soll, 126 Oelgemälde von 67, 262 Aquarelle und Griffelblätter von 77 und 12 Skulpturen von 9 Künstlern (unter letzteren bemerkenswert der „Wehrhafte Schmied" von C. BURGER in Aachen). P. SCH.

BERLINER AUSSTELLUNGEN

BERLIN. Die RENOIR-Ausstellung, die künstlerisch das Hauptereignis der Berliner Nachsaison gewesen ist, wurde an dieser Stelle bereits gewürdigt, da die gleiche Kollektion zuvor in

München gezeigt worden war. Was jetzt in *Cassirers Kunstsalon* hängt, hält dem Vergleich mit dem, was zuvor den Platz einnahm, schwerlich stand. CURT HERRMANN, der einmal mit Ernst den Weg zur Form suchte, scheint sich nun wieder mit der geschmackvollen Stillebenmalerei seiner früheren Zeit begnügen zu wollen. Die Werke ULRICH HÜBNERS bedeuten einen entschiedenen Abstieg, noch niemals war er auch malerisch so uninteressant. Auch in WALDEMAR RÖSLERS Bildern spürt man nicht, daß der Künstler vorwärts strebte, war doch alles, was er bisher zu geben hatte, im besten Falle nur ein vielversprechender Anfang. ALBERT WEISGERBER endlich, der entschieden das stärkste Können besitzt, will innerlich nirgends ganz überzeugen, und selbst in dem ernsten Thema des Sebastian bleibt er allzu sehr an der Oberfläche haften. — Von den mannigfaltigen Gaben, die die *Galerie Schulte* bietet, sei ERNST HEILEMANN genannt, dessen etwas routinierte Eleganz allerdings vor ernsteren Aufgaben, wie einem Porträt des Fürsten Bülow, dem er nichts als eine gewisse Liebenswürdigkeit abzugewinnen vermag, versagen muß. Immerhin wird man seinen temperamentvollen Bildnissen vor den immer trockeneren Arbeiten KARL ZIEGLERS den Vorzug geben müssen. Bei *Gurlitt* sieht man ein großes Gemälde von KLEIN-CHEVALIER mit dem Titel „Zu Hilfe". Ein Rettungsboot wird ins Wasser gezogen. Das Bild ist ein Schulbeispiel für den Mangel an Kompositionstalent, die Phantasielosigkeit unserer Zeit. Von dem Aufregenden des Vorganges ist nichts zu spüren. Was man sieht ist nur ein trockener Bericht, eine Modellgruppe und nicht mehr. Auch sonst ist nicht eben viel des Lobenden zu berichten. Man sieht die etwas weichlichen Florentiner Frühlingslandschaften CARLO BÖCKLINS, die stillen Stuben, die BENNEWITZ V. LOEFEN mit Geschmack zu malen weiß, die an Lesser Ury erinnernden, etwas verblasenen Aquarelle B. SCHARFENBERGS. Nur ein paar ältere Werke fallen aus dem Rahmen heraus, vor allem das sehr schöne Porträt Gerhardt Hauptmanns von CORINTH, das sich in wohltuender Weise frei hält von der Uebersteigerung anderer Bildnisse des Dichters, und ein sehr kräftiges Bild eines Bauern im Felde von SLEVOGT. Aus der Ausstellung bei *Keller & Reiner* sei nur der Düsseldorfer WALTER OPHEY erwähnt, dessen wie Farbenmosaik gebaute Bilder eine selbstständige Umbildung neoimpressionistischer Prinzipien bedeuten. Besonders reife Arbeiten sind die Ansichten aus Positano, die die Harmonien einer durch grelles Licht fast aufgezehrten Farbigkeit zu teppichhafter Wirkung verarbeiten. — Das *Künstlerhaus* ehrt den Grafen HARRACH durch eine Jubiläumsausstellung. Außerdem sieht man Landschaften von FELIX KRAUSE. Am überzeugendsten wirkt das Freilichtporträt einer Dame am Strand. ELSA MANNSCHEID stellt ein im Format zu groß geratenes Bild mit Ziegen auf der Weide aus, in dem aber ein nicht geringes Können sich zeigt. Einer Frauenausstellung sei bei dieser Gelegenheit wenigstens in Kürze gedacht, denn in der großen Ausstellung *„Die Frau in Haus und Beruf"* fehlt selbstverständlich auch eine Abteilung der bildenden Kunst nicht. Daß die Frauen wie in vielen Berufen so in der Malerei tüchtiges leisten, das wußte man auch vor dieser Ausstellung, daß die Leistungen von eigentlich überragender Bedeutung fehlen, kann aber auch hier nur wiederum bestätigt werden. Zu den besten Arbeiten dürfte das Porträt des Malers Berneis von ANNA COSTENOBLE zu zählen sein. Auch die Bildnisse von IDA GERHARDI ragen weit über den Durchschnitt hinaus. Eine ansprechende Arbeit ist das liebenswürdige Kinderbildnis von MARIA SLAVONA. Von einem kultivierten malerischen Geschmack zeugt ein Stilleben von MARIA VON BROCKHUSEN. DORA HITZ enttäuscht in dem großen Gemälde der Kirschenernte etwas durch die Unstofflichkeit der Behandlung, die durch eine fast zeichnende Führung des Pinsels verschuldet wird. Ganz die Schülerin ihres Mannes ist ALICE TRÜBNER, die ein recht schönes Kleiderstilleben ausstellt, und ebenso CHARLOTTE BEHRENDT-CORINTH, die ihr von der Secession her bekanntes, malerisch sehr eingehend behandeltes, aber recht äußerliches Gemälde „Die Hilfe" wieder zeigt. In der Abteilung der Graphik ragt selbstverständlich KÄTE KOLLWITZ weit hervor. Neben ihr steht ERNA FRANK, die mit zwei charakteristischen Proben ihrer feinen und merkwürdig treffsicheren Kunst vertreten ist. — Eine Ausstellung des graphischen Werkes von ROB. F. K. SCHOLTZ veranstalten *Amsler & Ruthardt.*



A. BESNARD — FÉERIE INTIME

Eine kleinere Auswahl wäre gewiß wohltuender gewesen. Immerhin finden sich, zumal unter den Steindrucken, manche ansprechende Arbeiten. Endlich muß hier zweier Veranstaltungen gedacht werden, in denen die nun schon viel diskutierte neue Bewegung innerhalb der Malerei zu Worte kommt. Auch die Widerstrebenden werden sich ja langsam mit dem Gedanken befreunden müssen, daß mit Hohnlachen und Achselzucken diese Künstler nicht abzutun sind. Dazu ist die Bewegung zu allgemein geworden, haben vor allem zu viele von den stärksten Talenten unter den Jüngeren sich auf ihre Seite gestellt. Von den zwei Ausstellungen der Art, die jetzt in Berlin zu sehen sind, ist allerdings nicht viel Gutes zu sagen. Die *Neue Secession*, die eine Ausstellung zeichnender Kunst veranstaltet, hat durch die Spaltung, die kürzlich zum Austritt einer Reihe von Mitgliedern führte, ihre besten Kräfte verloren, und der Rest der Vereinigung, unter dem nun die Mitläufer und die problematischen Elemente durchaus überwiegen, ist nicht gerade geeignet, der Sache zu dienen. Ein nur allzu vielseitiges Talent ist Georg Tappert. Ein sehr bewußter Künstler, dem zuweilen ein wirklich guter Wurf gelingt, ist Franz Marc. Und schließlich mag man die farbigen Holzschnitte von Moriz Melzer erwähnen, unter denen manche rhythmisch wohllautende Kompositionen sind, wie man ihnen lange nicht mehr begegnete. Die viel verlästerte „Akademie“ kommt in diesen anscheinend so unakademischen Gebilden allerdings zuweilen zu unverhofften Ehren, so wie ein Glasfensterentwurf von H. T. Bengen eine frühgotische Scheibe mit gutem Gelingen ins Moderne umstilisiert. — Die andere Ausstellung der Art veranstaltet der Herausgeber der Zeitschrift „Sturm“ Herwarth Walden. Es ist ein Versuch, in dem zunächst mehr guter Wille als Gelingen steckt. Man hat ein paar fran-



A. BESNARD — BILDNIS DER MME LISLE



A. BESNARD — BILDNIS DER Mme NOCARD

zösische Bilder hergeliehen, wie sie eben erreichbar waren, und nicht vieles, das den Sinn der neuen Kunst in Frankreich zu veranschaulichen vermöchte. Dazu ist eine Auswahl von Arbeiten OSKAR KOKOSCHKAS gestellt, in dessen Porträts ein gut Teil eindringlicher Charakterisierungskraft steckt, deren gewaltsame Formengebung aber durchaus keinem inneren Zwang entwachsen zu sein scheint. Als Gruppe schließt sich die Münchener Vereinigung „Der blaue Reiter" an. Man sieht die Teppichphantasien WASSILI KANDINSKIS, deren tieferen Sinn man auch mit Hilfe der theosophischen Programmschrift des Malers nicht zu ergründen vermag. Wieder gehört FRANZ MARC, von dem man hier einige allerdings recht ungleiche Gemälde sieht, zu den beachtenswerten Erscheinungen. Schließlich sind eine große Reihe von Plastiken des recht armseligen Rodin-Nachahmers FRANZ FLAUM ausgestellt, die den Prinzipien und dem Formenkreis der Maler, deren Werke hier doch immerhin unter einem kenntlichen Gesichtspunkte vereinigt sind, geradenwegs entgegenlaufen. So kann man auch hier nicht sagen, daß sich die Sache der Jungen in guten Händen befinde, und es bleibt nur zu hoffen, daß die besseren Elemente unter dem künstlerischen Nachwuchs sich der alten Secession über kurz oder lang angliedern werden. — Ein weiter Schritt rückwärts von den sogenannten Expressionisten ist es zu den Bildern der Sammlung GRÖNVOLD, die jetzt als Leihgabe in der Nationalgalerie ausgestellt ist. Mit großer Liebe ist der dänische Maler den Spuren WASMANNS in Tirol nachgegangen und hat in seinem Besitz vereinigt, was von den Werken des Meisters erreichbar war. Im Rahmen der Jahrhundert-Ausstellung waren die besten und charakteristischsten Proben bereits gezeigt worden, und damals hatte Ferdinand Laban in dieser Zeitschrift in seiner feinsinnigen und vorsichtig wägenden Art über diese Neuentdeckungen berichtet. Wenn Laban damals vor einer Ueberschätzung dieser doch recht spießbürgerlichen Kunst warnte, so sehen wir heute vielleicht noch deutlicher als damals in der ersten Freude des Entdeckens, wie sehr er im Rechte war. So groß das Verdienst ist, diese Dinge ans Licht gezogen zu haben, so sehr soll man sich hüten, sie nun in allzu nahe Nachbarschaft mit den wahrhaft Großen in der Kunst des 19. Jahrhunderts zu rücken, wie es hier geschieht, wenn Grönvold ein paar Proben Leiblscher Kunst neben WASMANN und ROHDEN stellt. Für die historische Entwicklung jedoch sind diese wichtig genug, und man möchte wünschen, daß nicht alle die jetzt ausgestellten Werke wieder aus der Galerie verschwinden. — Auch von dem Umbau der Nationalgalerie, der unter Justis Leitung vor sich geht, gewinnt nun schon manches Gestalt. Ein Raum wird in den ursprünglichen Abmessungen des Zimmers der Casa Bartholdy hergerichtet, um den bisher arg aus-

einandergezogenen Fresken ihre alte Wirkung wiederzugeben. Und in dem bisherigen Raume der Fresken soll die Sammlung der Zeichnungen endlich ein etwas ruhigeres Heim finden, in dem die Studierenden nicht ständig den Zug der Galeriebesucher an sich vorbeidefilieren sehen müssen. GLASER

MÜNCHENER AUSSTELLUNGEN

JULIUS SEYLER, der in *Thannhausers Moderner Galerie im Arcopalais* etliche dreißig seiner letzten Schöpfungen vorweist, Studien und Bilder von einer Nordlandfahrt, nähert sich darin entschieden allermodernster Form- und Farbauffassung und tut damit, sehr zu seinem Vorteil, den letzten, entscheidenden Schritt in der Richtung, die ihn schon früher sich von den herrschenden Münchner Schulweisen entfernen ließ. Er hat bedeutend an Lebhaftigkeit des Kolorits gewonnen und was noch mehr ist, an Konzentration des spezifischen künstlerischen Gehaltes, und zerstreut die Befürchtungen wieder, die man nach verschiedenen seiner Experimente aus den letzten Jahren ob seiner Entwicklung hegen konnte. Der „Nordische Fischerhafen“ (Nr. 7) ist ausgezeichnet rhythmisiert und von stärkster Kondensierung des Wesentlichsten der Stimmung, ähnlich gut ist „Kabelwaag“, auch der „Hafen von Moß“ fällt besonders auf.

Eine interessante retrospektive Ausstellung hat in der Zeit vom 1. bis 28. März im *Kunstverein* stattgefunden, eine *Miniaturenausstellung* nämlich, die vom Verein gemeinsam mit dem Bayerischen Museumsverein veranstaltet worden war und Proben aus vier Jahrhunderten brachte. Ausgewählt und geordnet hatten die Schau die Herren Dr. H. Buchheit und Maler C. Jeannerat, beide vortreffliche Kenner auf dem Gebiete der Miniatur, die hier insoferne eine Neuheit schufen, als sie zum erstenmal innerhalb von Miniaturenausstellungen eine Anordnung nach historischen Gesichtspunkten vornahmen, während man bisher die Objekte immer nur nach dem Besitz der einzelnen Sammler zusammengeordnet hatte. Der Wert solchen Unternehmens ist natürlich ein beträchtlicher, da sich ganz andere Einblicke in den Werdegang der Miniatur gewinnen lassen als wie bei Einhaltung des früheren Prinzips. Höchste Bedeutung kam der Ausstellung vor allem dadurch zu, daß sie zum erstenmal eine umfassendere Repräsentation der Münchener und weiterhin der Schulen des übrigen Süddeutschlands bot. Eine Reihe neuer kunstgeschichtlicher Werte ergaben sich hier. So ist beispielsweise ein Meister sehr zu Ehren gekommen, der bisher viel zu wenig gewürdigt wurde, JOSEF KALTNER, und von der Tätigkeit der übrigen Münchner Hauptmeister, so der G. DE MARÉES, der beiden KLOTZ, der FRANZISKA SCHÖPFER und der HEIGEL, Vater und Sohn, bekam man ebenfalls ganz andere Vorstellungen, als man sie bisher hatte. Von den Augsburgern waren EINSLE und P. MAYER ausgiebig vertreten, beide etwas trockne Kumpane, aber tüchtige Meister ihres Faches. Auch unter der Auswahl von Werken der kleineren bayerischen und süddeutschen Miniaturisten war viel, sehr viel Schönes zu entdecken. Vorzüglich kam natürlich auch Oesterreich zur Geltung, wo von FÜGER ein Kapitalstück zum Vorschein kam und selbst die englischen, französischen und italienischen Schulen, nebst denen der nordischen Reiche, die in einem zweiten Raum untergebracht waren, haben eine Reihe des Ueberraschenden gebracht, trotzdem die Schau, von ganz geringen Ausnahmen abgesehen, nur von München aus beschickt worden war. Angeschlossen war auch eine Serie der besten modernen Arbeiten. Von den frühen Stücken erregte naturgemäß ein echter und



A. BESNARD PFERDE VON FLIEGEN BELÄSTIGT

erstklassiger HOLBEIN das größte Aufsehen, das Bildnis eines jungen Mannes, das schon lange im Bayerischen Nationalmuseum sich befindet, aber erst kürzlich von H. Buchheit als Holbein zugehörig festgestellt worden ist. — In *Brakls Moderner Kunsthandlung* hat LEO PUTZ eine Kollektion zusammengestellt, die neben einer Reihe älterer, hier schon länger hängenden Stücke, auch eine Anzahl Malereien neueren und allerneuesten Datums aufweist. Putz ist in letzteren abermals einen Schritt vorwärts gegangen, aber wie schon bei den vorangehenden Etappen seiner Entwicklung, handelt es sich auch hier wieder nur um ein Fortschreiten rein äußerlicher Natur. Wie ich gerne zugebe, hat Putz bei dem mehrfachen Wechsel seiner Technik jedesmal auch eine Vervollkommnung und vor allem Bereicherung der formalen Ausdrucksmittel erzielt, eine Entwicklung des inneren Gehaltes seiner Arbeiten ist damit aber nicht verbunden gewesen. Man hat das Gefühl, daß Putz, arbeitet er so weiter wie bisher, eben der bloßen Steigerung der technischen Bravour wegen, unfehlbar eines Tages bei der blanken Manier anlangen muß, vorderhand hat die hastige äußere Entwickung ihn zu einer Kunst aus zweiter Hand geführt. Denn Putz stützt sich neuerdings deutlich auf modern-französische Malweisen und macht daraus auch, was äußerlich daraus gemacht werden kann. Da ist ein Bild da, Sonnenstrahlen betitelt, mit zwei weiblichen Figuren, von denen die eine mit entblößter Brust auf der Erde liegt, während die andere im gestreiften Kleid daneben sitzt. Das Stück ist gewiß mit viel Empfindung für die Sinnlichkeit der Farben komponiert, ist koloristisch weit gesättigter, als die Stücke früherer Stadien, auch die Zusammenordnung der breiten, farbigen Flächen ist mit viel Geschmack und guter Abwägung vorgenommen, im Kerne bietet es aber doch nicht mehr als eine Probe tüchtigen Malenkönnens und dies ist in einer Zeit, die weit mehr wieder, wie noch jene vor einem Lustrum, ahnt, worauf es in der Kunst eigentlich ankommt, zu wenig. Wir verlangen heute dringend nach einer Kunst, die einem starken inneren Erlebnis entspringt, sei sie nun impressionistischen oder expressionistischen Ausdrucks und wir empfinden nur wenig Freude mehr an einer Malerei, die lediglich reiner Aufgabenstellung entspringt. Die Putzschen Arbeiten erinnern aber in den meisten Fällen durch ihren ganzen Habitus immer wieder an dieses „Ich will jetzt ein Bild malen“ und mir will es scheinen, als seien die frühen Arbeiten des Künstlers seinen letzten, trotz des starken äußeren Fortschrittes dieser, in künstlerischer Hinsicht überlegen. Damals stand Putz unter stärkeren und tiefergehenderen künstlerischen Sensationen wie heute. ERICH ERLER, der gleichfalls bei Brakl mit einer neuen Kollektion anrückt, hat sich in letzter Zeit sehr zu seinem Vorteil entwickelt. Es ist nun bedeutend mehr Freizügigkeit in seinen Sachen, wie früher, die Formen sind lockerer und beweglicher geworden, auch das Feingefühl für farbige Werte hat sich entschieden gehoben. Die „Königsreiter“ sind ein erfrischendes Gemälde, auch der „Reiter im Gestöber“ ist eine gute Leistung. In der Serie FELDBAUER möchte ich auf einen sitzenden, weiblichen Akt, mit Blumen zur Seite, von lichter, zarter Gesamtfärbung verweisen. Ich halte diese Malerei für die beste, die derzeit bei Brakl zu sehen ist; auch auf das Porträt eines Bildhauers von FRITZ ERLER muß man aufmerksam machen, da es sicherlich den zusagendsten Bildnisarbeiten des Malers zuzählt. ROHE

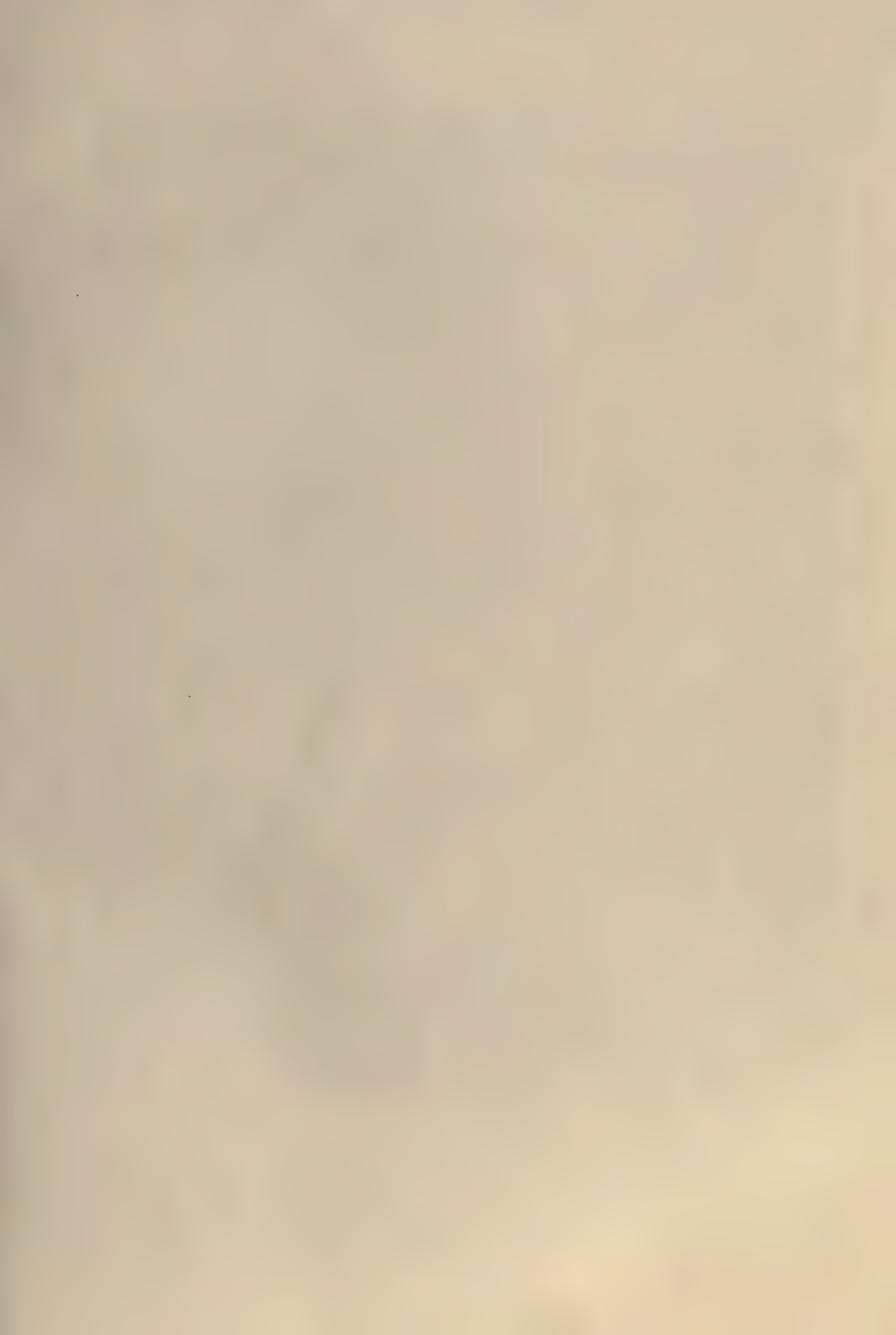
PERSONAL-NACHRICHTEN

HANNOVER. Dr. BEHNCKE, seit etwa vier Jahren Direktor des städtischen Kestnermuseums, ist an Stelle des plötzlich verstorbenen Dr. Brüning zum Leiter des Provinzialmuseums gewählt. Dr. Behncke hat ein Jahr unter Tschudi an der Nationalgalerie und sechs Jahre unter Geheimrat Lessing am Berliner Kunstgewerbemuseum gewirkt und sich auch in kunstwissenschaftlichen Forschungen literarisch betätigt. Das Kestnermuseum ist unter seiner Leitung durch geschmackvolle Neuordnung und zielbewußte Vermehrung der Sammlungen um ein gutes Stück vorwärts gebracht. Hoffentlich wird die hier mit so schönen Erfolgen eingesetzte Kraft sich auch in dem neuen Wirkungskreise bewähren und in das vielgestaltige Sammelinstitut der Provinz frische Bewegung bringen.

LEIPZIG. Am 13. März ist hier der Direktor des Städtischen Museums für bildende Künste, Geheimrat DR. THEODOR SCHREIBER, im Alter von 64 Jahren gestorben. Er hat das Leipziger Museum seit 1886 geleitet und trotz schwieriger Verhältnisse zu gedeihlicher Entwicklung gebracht. Auch als Schriftsteller hat Schreiber sich bekannt gemacht. Besonders war er ein ausgezeichneter Kenner des alexandrinischen Zeitalters. Die Summe des von ihm für das Museum Geleisteten ist aus dem 1907 bei Bruckmann in München erschienenen großen Galeriewerk über das Leipziger Museum ersichtlich.

MÜNCHEN. Am 13. März starb hier im Alter von 66 Jahren der Maler OTTO SEITZ, Professor an der Akademie der bildenden Künste in München. Er ist aus der Pilotyschule hervorgegangen, seine ersten Werke, die deutlich das Merkmal dieser Schule trugen: „Maria Stuart und der Sänger Rizzio“, „Der Triumph der Galathea“, „Die Ermordung der Söhne Eduards“ fanden allgemeine Beachtung. Später lehnte er sich an die großen Holländer nicht nur in Technik, sondern auch im Gegenständlichen durchaus an und malte wie diese Bauernszenen, Kneipen und dergleichen. Am unabhängigsten und originellsten war er in seinen Landschaften. Auch seine in Holzschnittmanier ausgeführten Zeichnungen, so die bekannten Totentanzbilder, zeugen von starker Eigenart. Seitz hat nicht weniger wie 39 Jahre an der Münchener Akademie als Lehrer gewirkt.

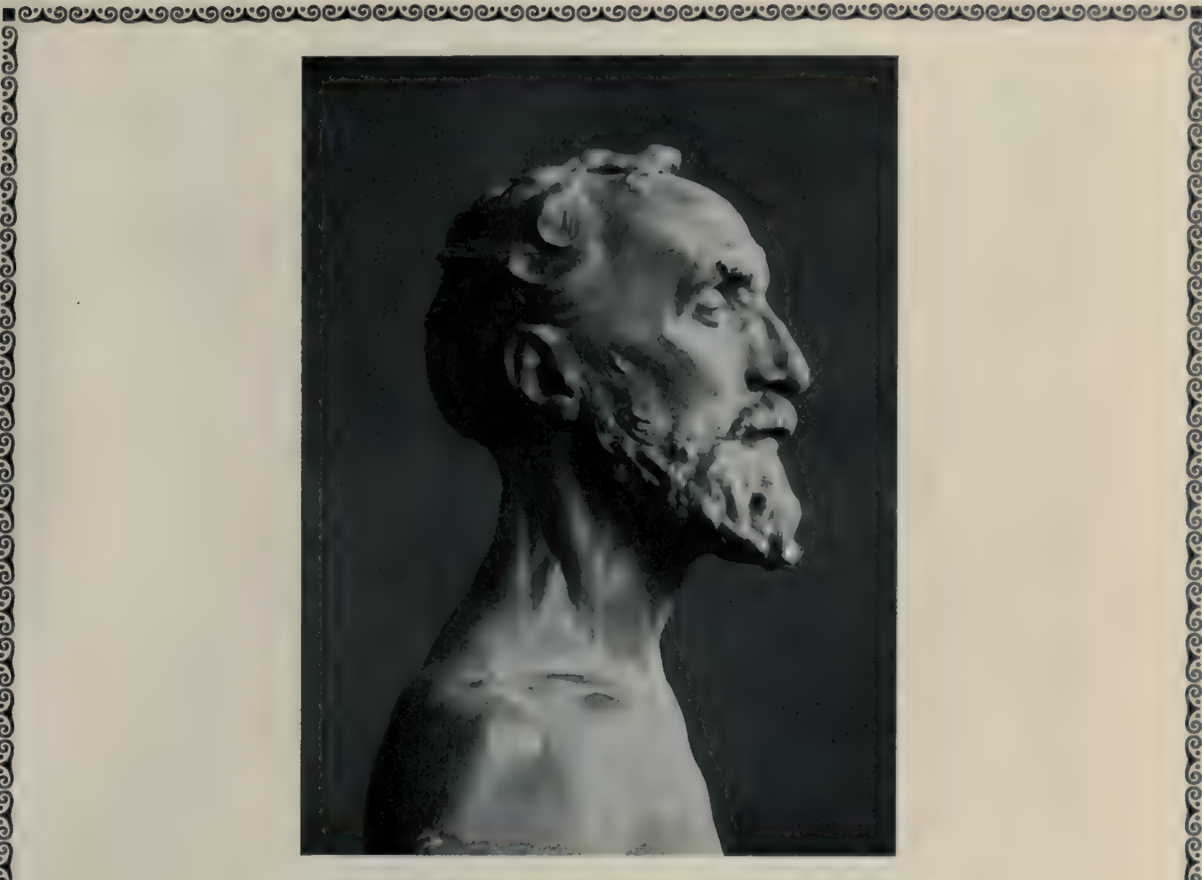
MÜNCHEN. Am 19. März verstarb an einem Herzschlag bei einer Bergtour der Maler und Lehrer an der hiesigen Kunstakademie Professor FRANK KIRCHBACH. Kirchbach wurde am 2. Juni 1859 in London geboren, seine künstlerische Ausbildung erhielt er bei Léon Pohle in Dresden und Alexander Wagner in München. Ein späterer Studienaufenthalt in Paris brachte ihn stark unter den Einfluß Munkacsys. 1889 zog er von München nach Frankfurt a. M., wo er als Meisterlehrer und später als künstlerischer Direktor an der Kunstschule des Städelschen Institutes tätig war, welche Stelle er 1895 aufgab, um wieder nach München zu ziehen. Von seinen Werken sind hervorzuheben: Herzog Christoph der Kämpfer an der Leiche des letzten Abensbergers (Kunstvereinsgalerie München), dann die Wandgemälde zum Nibelungenlied in der Drachenburg bei Königswinter, Christus vertreibt die Händler (Kunsthalle Hamburg), Lasset die Kindlein zu mir kommen, Raub des Ganymed, ein Altarbild in der Neuhauser Kirche zu München, und aus den letzten Jahren hauptsächlich Bildnisse.





Gruppe im Luxembourg-
Garten zu Paris

JULES DALOU
SILEN



AUGUSTE RODIN BÜSTE VON J. DALOU

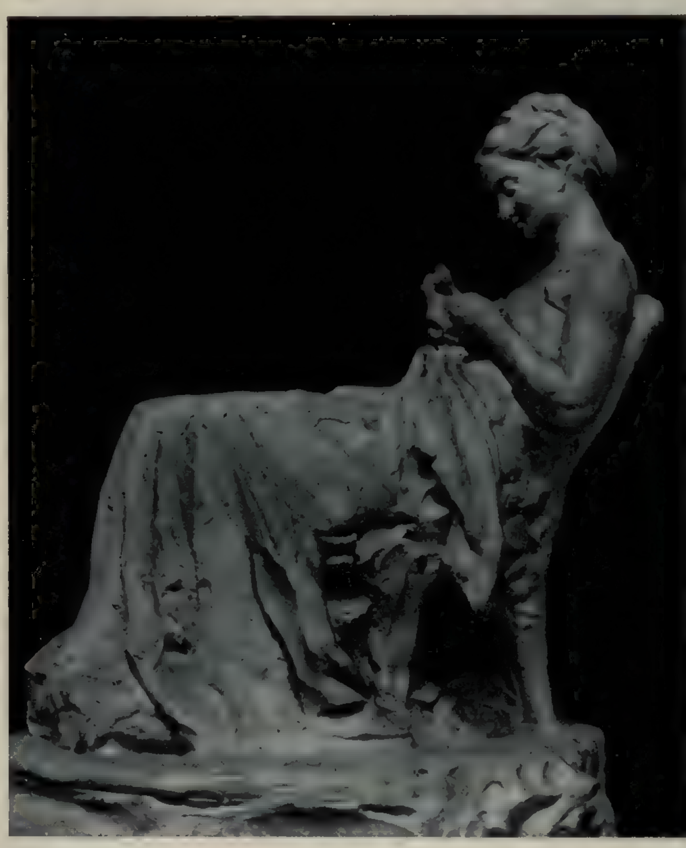
JULES DALOU

Von Paul Clemen

Es gibt ein Wort von Victor Hugo in der Légende des siècles, in dem er von einer Dynastie der Genies spricht, der einzigen, die es wirklich gebe, in der alle wirklich Kronen tragen. Man könne sie kaum klassifizieren, nicht den Ersten unter den Ersten bezeichnen. Tous sont l'Esprit. Es gibt Dynastien, die durch Jahrhunderte fortleben, andere, die nach drei Generationen schon aussterben. Eine wirkliche Dynastie von Kronenträgern, eine einzige Familie, sind die großen französischen Bildhauer des 19. Jahrhunderts — die vier, die übrigbleiben, wenn man die innere Entwicklung der Plastik dieses Zeitraums messen will, die sich untereinander die Hände reichen. Rude der Erste, der aus dem Dunkel nach Paris kommt, ein Burgunder aus Dijon und von der Rasse des großen Meisters von Dijon, Claus Gluter, Carpeaux als Zweiter, der aus Valenciennes nach Paris zieht und etwas von der Grazie und nervösen Beweglichkeit seines Landsmannes Watteau mitbringt, in der dritten Generation Dalou und Rodin, diese beiden erst, gleichaltrig fast, Söhne der Stadt Paris — die drei ersten auch eng verbunden: Carpeaux der Schüler von Rude, Dalou der Schüler von Carpeaux und Rodin, dessen Kunst nicht von einem einzigen Lehrer stammen konnte, wenigstens durch Rasse und Temperament innerlich mit seinen beiden großen Vorgängern verknüpft.

Dalou erscheint als der letzte große Vertreter der pomphaften französischen Denkmalskunst, die in ihm einen Höhepunkt erreicht zu haben scheint; über den Schöpfer des Triumphes der Republik hinaus schien es auf diesem Wege keine Möglichkeit mehr zu geben. Als den Beherrscher der Denkmalsform kennt ihn Frankreich, hat ihn Frankreich gefeiert und feiert ihn heute noch — aber erschöpft das des seltsamen Mannes Können und Wollen? Henri Lapauze, der Direktor des Museums der Stadt Paris im Petit Palais, hat in dem einen vorderen Ecksaal seines Museums den Nach-

laß des Künstlers mit dem vereinigt, was die Stadt Paris schon an kleineren Einzelwerken von ihm besaß. Keine annähernd vollständige historische Uebersicht, wie sie etwa Carpeaux im Museum seiner Vaterstadt Valenciennes erhalten hat, die wenigen ausgeführten Originale zeigen den Künstler nicht von seiner stärksten Seite — erst die kleinen Studien, Skizzen und Maquetten, mit denen die Vitrinen gefüllt sind, geben einen Einblick in diese schier unerschöpfliche Fruchtbarkeit. Maurice Dreyfous, der im Jahre 1903 seine große monumentale Dalou-Biographie geschrieben hat, in der das Bild des großen ernsten Mannes in der Fülle der Dokumente und der Schilderung der kleinen Misèren fast erstickt, hat drei Jahre später angesichts dieser neuen Welt, die ihm hier aufging, von dem Dalou inconnu erzählt: für die französische Kunstgeschichtschreibung ist aber dieser Dalou der Zweite noch immer unentdeckt. Zu dem Bild des Künstlers jedoch gehört der offizielle Dalou wie der unbekannte Dalou — und es kann kein Zweifel sein, in welchem von beiden diese Dynastie der Genies am stärksten zu uns redet.



JULES DALOU — DIE STICKERIN

Aus kleinen und engen Arbeiterverhältnissen ist Jules Dalou herausgewachsen. In Paris ist er 1838 geboren, Carpeaux entdeckte den Bildhauer in ihm, Francisque Duret ward sein Lehrer in der École des Beaux-Arts. Seine dekorativen Arbeiten aus diesen Jahren, so in dem Hôtel Païva, über das all der schwülstige Luxus des dritten Kaiserreichs ausgegossen war, sind kaum besser als die der anderen jungen Bildhauer, die neben ihm standen. Eine Gruppe von Amor und Psyche, die er 1869 ausstellte, fesselte Theophile Gautier, den Poëten, durch ihre exquisite Grazie. Im nächsten Jahr erschien im Salon die Stickerin, das Bild eines schönen Mädchens in natürlicher Größe, im Zeitkostüm, in einer Art von dünnem Negligé, das die Arme, Nacken und Hals frei ließ — die Figur sitzt, den von schweren Flechten gekrönten Kopf leicht vornüber geneigt, scheinbar ganz auf die Stickerei in den erhobenen Händen konzentriert. Die Arbeit ist, zumal



JULES DALOU
BÄUERIN MIT KIND

in der Gewandbehandlung, noch etwas kalt und akademisch. Der zweiunddreißigjährige junge Künstler hat aber schon das Thema aufgegriffen, zu dem er dann ein Jahrzehnt später seine vielbewunderten Variationen schuf. Das Original hat der Künstler selbst nach zehn Jahren, als das Modell in Marmor übertragen werden sollte, zerschlagen — weil es ihm nicht mehr genügte.

Dann kam das Jahr 1871 und die Kommune; wie Gustave Courbet schlug Dalou sich auf die Seite des Volkes, er ward von der provisorischen Regierung zum Konservator des Louvre ernannt — und wie Courbet mußte er für seine Beteiligung büßen: er wurde zu lebenslänglicher Zwangsarbeit verurteilt. Zum Glück für die französische Kunst gelang es ihm, nach London zu entkommen, wo er bei seinem Freunde, dem Radierer Alphonse Legros, gastliche Aufnahme fand — erst nach acht Jahren ward er begnadigt und durfte zurückkehren, ein Vierziger schon an Jahren.



JULES DALOU — DIE LESENDE

Aus diesem englischen Aufenthalt stammen vor allem wieder eine Reihe von Figuren sitzender Frauen, ganz realistisch aufgefaßte Genregestalten, die nur noch ein wenig künstlich gestellt sind, aber von entzückender Grazie und Weichheit in der Behandlung. Die Bäuerin mit dem Kind (Abb. S. 367) und die Lesende (Abb. S. 368) sind die bekanntesten darunter. Die erste entstand aus einer Studie zu Juno, den jungen Herkules nährend, die der Künstler-Bilderstürmer, wie so viele andere, später zertrümmerte — es war die eigene geliebte Frau, die ihm die Inspiration zu dieser Gruppe gab: alles Mythologische, Uebersetzte ist verschwunden, in köstlicher Unbefangenheit und Natürlichkeit widmet sich die junge Mutter ganz ihrer wichtigen Aufgabe. Im Jahr darauf entsteht die Lesende — eine von drei ähnlichen Ausführungen, von derselben Frische und Naivität. Das Material, das der Künstler vor allem liebt, die Terrakotta, in der er selbst lebensgroße Figuren ausführt, gestattet ihm die Wiedergabe des Tonmodells in der ganzen Weichheit der Oberflächenbehandlung. Man vergleiche aber mit diesen ausgeführten und in der ganzen Größe sorgfältig überlegten Figuren die Skizzen aus dem nächsten Jahrzehnt. Da ist eine (Abb. S. 366), die lediglich das Bewegungsmotiv der zertrümmerten Stickerin festhalten sollte, nur die Umrißlinie betont, in der aber die Biegsamkeit des sich wohlig in den bequemen Sessel schmiegenden Körpers noch feiner zur Erscheinung kommt als in dem ausgeführten Modell. Wie ist da alles vereinfacht, unabsichtlich, selbstverständlich gegenüber dem reichen Aufbau der beiden anderen Figuren mit ihren vielen Ueberschneidungen. Und das scheint mir das Wichtige: daß der naive Künstler in Dalou immer von Anfang an auf die realistische Wiedergabe der natürlichen Erscheinung ausging und hier die große ausdrucksvolle und einfache Bewegung suchte.

Nur ein Umweg war es, den er über das Barock machte — ein Umweg, der ihn zwanzig Jahre festhielt, der seine großen Monumentalwerke zeitigte — von dem



JULES DALOU
DENKMAL FÜR EUGÈNE DELACROIX
(Paris, Luxembourg-Garten)



JULES DALOU — BRONZERELIEF: MIRABEAU ANTWORTET IN DEN GENERALSTAATEN DEM ABGESANDTEN DES KÖNIGS

er aber wieder zu der gleichen Aufgabe zurückkehrte. Und die wundervollen Tonskizzen aus seinem Nachlaß zeigen, daß ihn die Liebe zu den bewegten kleinen realistischen Figurinen auch in dieser ganzen Periode festhielt. Bei einem Aufenthalt in Belgien war ein leidenschaftlicher Bewunderer von Rubens in Dalou aufgewacht. Und unter dem Eindruck von Rubens steht vor allem jetzt die wunderbare erste Komzeption seiner Republik. Im März wurde das Denkmal ausgeschrieben, das in einer sieben Meter hohen stehenden Gestalt der Republik gipfeln sollte, und im September war seine Gruppe fertig: es schien, als habe dieser bewegte Aufzug mit seinen fünf Riesenfiguren fertig in seiner Seele geschlummert, so daß der Künstler jetzt nur etwas scheinbar längst Abgeschlossenes niederzuschreiben brauchte.



JULES DALOU — TRIUMPH DER REPUBLIK (VORDERANSICHT)

Das in dem ersten Elan der Begeisterung vollendete Modell vom Jahre 1879 (im Petit Palais) zeigt bis auf ganz geringe Einzelheiten die Gruppe, wie sie dann erst zwanzig Jahre später zur Aufstellung kam. Dieses Denkmal hat eine lange Leidensgeschichte — aber zähe hielt der Künstler aus und an dem ersten Projekt fest. Nicht er erhielt den Preis — die Brüder Morice waren die Sieger; ihre Riesengestalt der Republik, die vorschriftsmäßigen sieben Meter hoch und in der vorgeschriebenen stehenden Haltung, erhebt sich jetzt auf dem Place de la République auf 15 m hohem Steinsockel — aber sie ist eine kalte Allegorie geblieben. Dalous geniale Improvisation aber hatte der Jury doch solchen Eindruck gemacht, daß sie den Ankauf und die Aufstellung an einer anderen Stelle votierte. Die alte Place du Trône



JULES DALOU
TRIUMPH DER REPUBLIK

(Paris, Place de la Nation)

ward dazu ausersehen, die im Osten von Paris zu einem dem Herzen der Seinestadt nur allzufernen Straßenkreuzungspunkt umgeschaffen war, die heutige Place de la Nation: hier erhebt sich seit Ende 1899 erst mitten in einem großen Wasserbecken Dalous Triumph der Republik. Zwanzig Jahre voll von Sorgen und rastloser Arbeit liegen zwischen dem Entwurf und der Aufstellung. Im Jahr 1889 wurde das Modell in der Originalgröße feierlich durch den Präsidenten Carnot eingeweiht, aber der Guß dauerte noch volle zehn Jahre.

Es war freilich etwas ganz anderes, als was jenes erste Preisausschreiben gefordert hatte. Ein Triumphzug mit der Dame Republik auf einem von Löwen gezogenen Triumphwagen. Dalou selbst hatte eine Schöpfung im Stil Louis XIV. im Auge gehabt — hundert Jahre vorher hätte man an die antike römische Kunst einen Anschluß gesucht. Die Zeit Ludwigs XIV. erschien ihm noch immer als die, in der die Majestät Frankreichs sich am gewaltigsten offenbart hatte — es mag auch sein, daß eines von den pomphaften Bildern Lebruns ihn angeregt hatte. Aber noch stärker doch lebt Rubens in dem ganzen rauschenden stürmisch vorwärts eilenden Zug, der nur durch die kühn auf der Weltenkugel balancierende Gestalt der Republik sein Gleichgewicht und seine Ruhe erhält. Die ganze Gruppe ist ohne den Sockel 10 m hoch, eines der kompliziertesten Werke, das je in Bronze gegossen ward. Auf einem Wagen, der von zwei Löwen gezogen und von dem jugendlichen Genius der Freiheit mit erhobener Fackel geleitet wird, erhebt sich die Figur der Republik, auf ein Liktorenbündel gestützt, mit der phrygischen Mütze geschmückt, die Rechte gebietend, schützend, segnend zur Seite streckend. Zwei Gestalten leiten sie und stoßen den Wagen vorwärts, zur Linken die Gerechtigkeit, eine üppige in reiche schleppende Gewänder gekleidete Gestalt, die ein Zepter hält, zur Rechten die Arbeit, ein halbnackter Arbeiter, einen Hammer auf der Schulter. Der Frieden folgt dem Wagen, eine volle mächtige Gestalt, mehr einer Abundantia gleichend, mit der ausgestreckten Rechten Blumen auf die Spuren des Siegeswagens werfend. Pausbäckige gesundheitstrotzende Kinder begleiten den Wagen. Trotz der überreichen Bewegung doch eine verhältnismäßig einfache und klare Silhouette in der Seitenansicht (Abb. S. 371) — die ausgestreckte Rechte der Republik und die beiden die Richtungslinie angebenden Arme des Knaben Wagenlenker und des Friedensgenius. Noch bedeutsamer wirkt die Silhouette der Republik in der Frontansicht (Abb. S. 370).

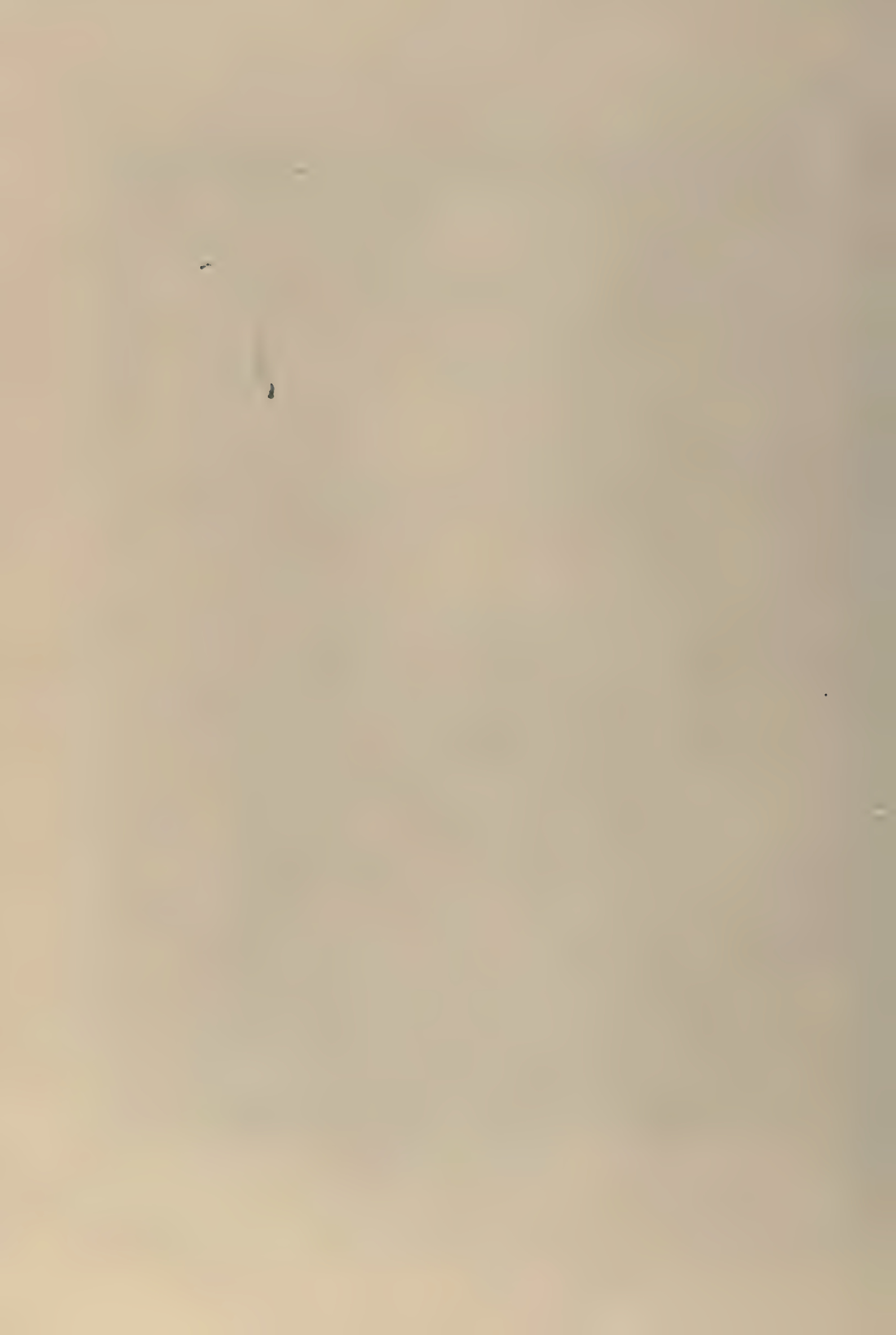


JULES DALOU DENKMAL FÜR SCHEURER-KESTNER

Ein seltsames Denkmal — kein



JULES DALOU
ÜBERRASCHT



volkstümliches — durch die Aufstellung um seine Größe betrogen — und doch von einer unwiderstehlichen Gewalt. Es erhebt sich auf seinem Sockel wie auf einer Insel aus dem großen Wasserbecken, in dem sich noch vier später zugefügte Schlangenungeheuer, Kreuzungen zwischen dem Krokodil und dem chinesischen Drachen, wälzen — der Abstand des Beschauers ist zu groß, der Platz zu ungeheuer und zu öde. Es ist rauschendes und doch in den Kraftäußerungen weise beherrschtes Barock: will man einen deutschen Künstler mit ihm vergleichen, so kommt ganz von selbst der Name Begas auf die Lippen — nur daß Dalou ein viel leidenschaftlicheres Temperament besitzt und eben ganz Gallier ist — für die Forderung der Ruhe ist in diesem Monument kein Platz.

Aus dem Barock geboren sind nun auch die übrigen großen Denkmäler dieser Periode. Das ist ihre Gefahr und manchmal ihr Verderb. Das 5 m hohe Marmorrelief der „Brüderlichkeit" im Petit Palais wirkt nur wie ein pathetisches Gemälde der Rubensschule mit den drei müßigen, halbnackten, fliegenden Genien im Halbrund. Im Jahre 1885 erschien dann im Salon das Modell seines „Silen", der, wieder erst sehr viel später, 1897, in Bronze gegossen ward und seine Aufstellung im Garten des Luxembourg fand. Eine geschlossene Gruppe von fast kegelförmigem Aufbau, aber voll von quecksilberigem Leben. Die ungeheuerliche schwammige Fleischmasse des trunkenen Silen wird von zwei Trabanten und einer nackten, üppigen Bacchantin auf einen Esel gehißt, der unter dieser Last fast zusammenbricht. Toll vor Trunkenheit und Lachen sind ein Thyrsosträger und eine Bacchantin im Vordergrund übereinandergefallen und verbarrikadieren den Weg. Der Künstler brilliert in einer wunderbaren Fleischbehandlung: das welke, auseinanderfließende Fleisch des feisten Silen, in das sich die Hände seiner Träger fast eingraben, die straffen, muskulösen Torsen und die hageren Arme der männlichen Trabanten, der pralle, köstliche Leib des jungen Weibes, der nur von Lachen geschüttelt wird — das gibt wunderbare Gegensätze. Wieder denkt man bei der Gruppe an Begas und die Mittelgruppe seines Berliner Schloßbrunnens: — wie viel geschlossener, einheitlicher und lebendiger erscheint dieser bewegte, mit blitzenden Lichtern übersäte Knäuel des Dalou (Abb. geg. S. 365).

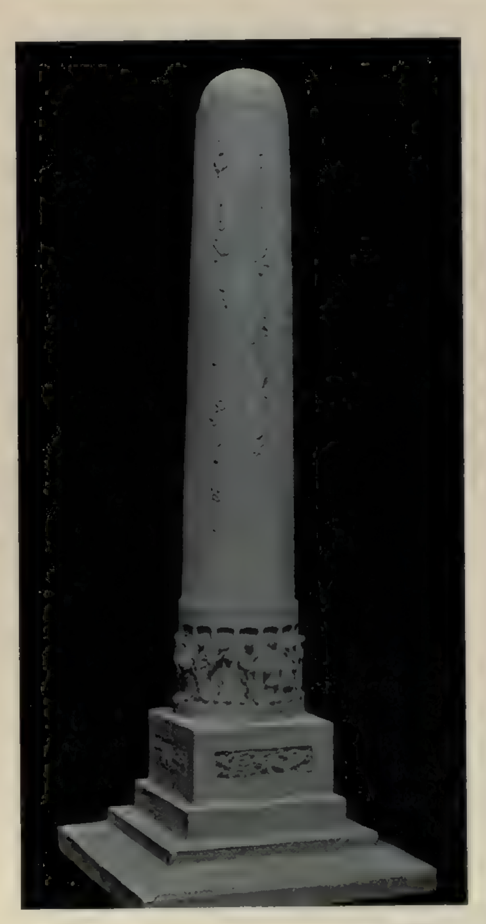
In denselben Jahren mit dem Silen entstand das Denkmal für Eugène Delacroix, das im Jahre 1890 seine Aufstellung im Garten des Luxembourg nahe der Orangerie fand (Abb. S. 369). Hier hat das barocke Empfinden die Grenze des plastisch Darstellbaren schon weit hinter sich gelassen.

Es sind wundervolle Sachen darin: die Büste von Delacroix ist ein Meisterwerk: das Seherhafte und souveräne Menschenverachtung zugleich sprechen aus diesen halbgeschlossenen Augen. Lebendiger noch als die ausgeführte Büste gibt diesen Ausdruck das skizzenhafte Modell im Petit Palais und der Bronzekopf im Luxembourg-Museum. Aber die allegorische Beigabe! Der Genius des Ruhmes, der an dem Sockel emporschwebt und sich anschickt, die Siegespalme zu den Füßen der Büste niederzulegen, wird von dem geflügelten Chronos zurückgerissen — am Sockel sitzt Apollo und klatscht dem Ruhm Beifall. Man kann die glänzende Durchführung der Körper, die Doppelbewegung in der hinsinkenden Gestalt des Ruhmes, vor allem die geschwungene, einem gespannten Bogen vergleichbare, in den Palmenzweig ausklingende Kurve bewundern, in der die drei Figuren zusammengeführt sind — und doch erscheint unserer Generation dies Werk unmöglich im Sinne wirklicher Monumentalplastik. Wir empfinden nur das Widersinnige in diesem Verkennen der Gesetze der Schwere, in dem Verewigen eines so banalen Motives, wie es das Beifallklatschen ist, das Theatralische dieser großen Phrase. Und man muß sich dabei nur eben vor Augen halten, daß für Frankreich diese Phrase nicht Phrase ist und daß die hohle Allegorie dort noch ebenso lebendig ist wie in den Tagen Girardons und Pigalles.

Die späteren Werke werden mählig einfacher. Das populärste Werk, das die moderne französische Plastik geschaffen, ist eigentlich ein Gemälde: das große 6,50 m lange Bronzerelief der Generalstaaten von 1789, das in der Salle Casimir Périer in der Deputiertenkammer seinen Platz gefunden hat (Abb. S. 370). Der Staat hat es in allen Primärschulen aufgehängt; man sieht es in den Mairien, den staatlichen Bureaux, trifft es überall in Geschichtswerken als Illustration — es erscheint als die fast kanonische Darstellung des denkwürdigen Vorgangs, an dem sich das demokratische Empfinden Frankreichs noch heute berauscht, wie Mirabeau dem Dreux-Brézé, dem Abgesandten des Königs der Vertreter des Volkes, seine Antwort entgegenschmettert. Ein erstaunliches Stück Arbeit, ein Wun-

derwerk der Durchführung mit 60 bis ins kleinste durchgebildeten Köpfen — mit maßvoller Heraushebung der Hauptfiguren: aber zuletzt doch eben ein Gemälde. Trotzdem, wenn man es mit den aufgeregten Reliefdarstellungen am Sockel der großen Republik von Morice vergleicht — wie viel gedämpfter, ruhiger, abgewogener ist hier der ganze Stil. Das steinerne Sitzbild des großen Chemikers Lavoisier im großen Amphitheater der Sorbonne gibt den Typus des nachdenkenden Gelehrten mit dem nach innen gekehrten Blick in einer außerordentlichen Konzentration. Die Denkmäler von Hoche in Quiberou, von Alphand in Paris, von Sidi-Brahim in Oran, von Gambetta in Bordeaux geben langsam ein Sichbesinnen auf das Prinzip der Ruhe und Geschlossenheit. Am seltsamsten wirkt in dieser Reihe das letzte, das Denkmal von Scheurer-Kestner (Abb. S. 372), das vor einer weiten Wiesenfläche im Parc des Luxembourg steht. Gibt es einen größeren Gegensatz als zwischen dem unruhigen malerisch-barocken Stil seines ganz in der Nähe stehenden Delacroix und diesem schlichten Monument. Ein Obelisk auf einem Sockel, der nur das Porträtmedaillon des Gefeierten zeigt, an beiden Seiten an den Sockel gelehnt zwei Frauengestalten in fast übereinstimmendem Hauptbewegungsmotiv: eine bekleidete, die Gerechtigkeit, eine unbekleidete, die Wahrheit. Dalou war einer der überzeugtesten Bewunderer von Bartholomés großem Totendenkmal geworden — ist etwas von dessen ernster, strenger und keuscher Kunst auf ihn übergegangen? Dieses letzte seiner öffentlichen Denkmäler zeigt, welche innerliche Katharsis der Künstler durchgemacht hatte und welches Gesicht sein letzter Stil gezeigt hätte — wenn dem Künstler die Vollendung beschieden gewesen wäre.

Das ist der offizielle Dalou. Und nun der unbekannte Dalou. Es gibt im Museum des Petit Palais keine größere Ueberraschung, als wenn man den Inhalt der Schränke und Vitrinen





JULES DALOU . ENTWÜRFE FÜR EIN GEPLANTES DENKMAL DER ARBEIT

durchmustert, die den Nachlaß Dalous bergen. Neben den gewaltigen Glasschränken in Rodins Museum in Meudon geben sie die stärkste und ergreifendste Offenbarung auf dem Gebiet der modernen französischen Plastik. Da sind zunächst Modelle und Skizzen zu seinen ausgeführten Arbeiten, eine Menge Büsten von bekannten Männern der dritten Republik, André Theuriet, Avenel, Henri Rochefort, Jean Gigoux, der Lesenden, die eine ganz nackt in den Lehnstuhl geschmiegt, eine Frau, die sich den Strumpf auszieht, zwei Studien einer nackten Frau nach dem Bade, eine unbekleidete Courtisane, auf der Seite liegend und schlafend. Man geht langsam von Stück zu Stück, jede neue Figur enthüllt immer aufs neue das erstaunliche Können in der Zusammenfassung der Bewegung und der Behandlung der Ober-



JULES DALOU — VÉRITÉ MÉCONNUE

Albert Wolffs charaktervoller Kopf mit dem überlegen kritischen Ausdruck im Gesicht, die beiden klugen und feinen Kahlköpfe Armand Renaud und Philippe Gille. Aber dann weiter eine ganze Zahl von Modellen, Abgüssen, Studien und Skizzen zu realistischen Figürchen im Stile jener Sitzbilder seiner englischen Periode. Es ist nur das gerettet, was dem Wüten dieses Ikonoklasten entgangen ist, der alles, was ihm nicht genügte, immer in Trümmer schlug. Studien und Varianten zu fläche. Er schwelgt in vollen, üppigen, ein wenig überreifen Frauenleibern; wie wunderbar hat er bei der Badenden und der Zusammengekauerten, die den wunderlichen Namen der Vérité méconnue trägt (Abb. S. 375), oder auch der Ueberraschten (Abb. geg. S. 372) die mächtigen Formen mit den fleischigen Falten um die Hüften gegeben — wie glänzend sind die verschiedenen Studien zu der Frileuse, die, vor Kälte zusammenschauernd, in sich zusammenkriecht; seine nur eben an-



JULES DALOU FIGURENENTWÜRFE FÜR EIN GEPLANTES DENKMAL DER ARBEIT

gelegten Skizzen, die mitunter nur den Torso und die Ansätze von Armen und Beinen durchgebildet zeigen, Kopf, Hände, Füße nur in Klumpen andeuten, gleichen in dem Unterstreichen der ausdrucksvollen Bewegung wieder Rodins Tonskizzen. Gruppen von Müttern und Kindern, inbrünstig sich Umarmende, Kinderköpfchen — alle voll von dem gleichen nie versagenden Können und diesem sicheren und großen gar nicht mehr glatten und banalen Gefühl für die Form.

Aber diese Studien sind gar nicht die größte Ueberraschung, die uns dieser Nachlaß bereitet. Es schlummert hier noch eine fast unabsehbare Truppe von Figurinen, der Plan zu einem Riesendenkmal — oder sind es die Ruinen eines solchen? Nicht weniger als hundertfünfzig Figürchen, Skizzen zu Arbeitern aller Art, Lastträgern, Schiffern, Erntearbeitern, Bergarbeitern, Männern und Frauen mit allerlei Werkzeugen — in immer neuen Varianten (Abb. S. 376/78). Das ist Dalous geheimster Künstlertraum, der bei seinen Lebzeiten nie das Licht der Oeffentlichkeit erblickt hatte, das, worin sich der Künstler nicht nur, sondern auch der Mensch, der von der Idee des Mitleids erfaßte, von dem Gedanken der Heiligung der Menschheit durch die Arbeit ganz besessene edle Mensch in ihm am reinsten aussprechen wollte. Sicher war es der Gedanke, der bei ihm zuerst vorhanden war. Viele nennen dies etwas Literarisches und es gibt seltsame Kritiker, die es fast für ein Vergehen halten, wenn am Anfang eines plastischen Kunstwerkes die Idee und nicht die Form steht. War er doch selbst eines Arbeiters Sohn und fühlte sich als Arbeiter, ein Opfer der Kommune dazu — so wollte er am Ende dieses Jahrhunderts der Arbeit auch dieser Arbeit selbst als dem eigentlich Treibenden und Beherrschenden unserer ganzen Kultur ein gewaltiges Denkmal setzen.

Der Gesamtplan ist nicht ausgereift in ihm; nur ein paar Entwürfe für die Mittelgruppe sind erhalten (Abb. S. 374). In dem frühesten dachte er sich einen hohen Sockel, umgeben von den starkbewegten Vertretern der Arbeit, überragt von einem Reiter auf schwerem Roß, der wie ein Feldherr da oben thront — dann war es eine oben abgestumpfte Säule, die wie von Trophäen durch große Gehänge mit den verschiedenen Instrumenten der Arbeit geschmückt war — am Fuße standen in Nischen die rührigen Einzelfiguren von Arbeitern mit ihren verschiedentlichen Werkzeugen. Dann aber sollten die Plattform noch säumen ganze Gruppen



JULES DALOU FIGURENENTWÜRFE FÜR EIN GEPLANTES DENKMAL DER ARBEIT

von weiteren Arbeitern — die wohl doch wieder eine architektonische Fassung erhalten hätten. Der Künstler ist nicht dazugekommen, Ordnung in diese Gestaltenwelt zu bringen. Der Dämon des Bildners hatte ihn übermannt: er hatte plötzlich entdeckt, welche Welt von Ausdruck und Kraft in dieser Armee der Arbeiter steckte — die Formen beherrschen ihn ganz und die Idee trat zurück. Diese Figurinen sind vielleicht aus Dalous Oeuvre das Außerordentlichste — sie zeigen die größte Konzentration und die stärkste Erfassung des Bewegungsmotives (Abb. S. 376 und 377). Der ganze Eindruck ist hier auf die Hauptbewegung eingestellt, ihr ist alles weitere untergeordnet. Es sind verschiedene Niederschriften desselben Motivs — der Künstler sucht nach der einfachsten, knappsten, dezidiertesten Form. Er nannte das „apprendre sa leçon avant de la reciter en public". Diese kleinen Skizzen, die Aehrenleser und Mäher und die Feldarbeiter, möchte man geradezu als klassische Beispiele für das geniale Erfassen des großen Bewegungsmotivs bezeichnen. Diese knappe Handschrift schreibt nur der ganz große Bildhauer.

Uns kommt natürlich der Vergleich mit Meunier und seinen Arbeitergestalten — auch für Meuniers Denkmal der Arbeit war die Idee das Primäre, das In-die-Form-bannen das Sekundäre. Hat Dalou Meunier gekannt? Seine späteren Arbeiten wohl sicher — aber jene Studien Dalous nehmen ihren Anfang im Jahre 1889, als Meunier in Paris noch eine unbekannte Größe war. Und denkt man angesichts dieses Riesenplanes Dalous, dem die Vollendung nicht beschieden war, nicht auch an Rodins Säule der Arbeit, an Barnards Tempel der Arbeit, die gleichfalls in dem gigantischen Projekt stecken geblieben sind?

Es gab zwei Möglichkeiten einer Katharsis für die bewegte turbulente malerisch-barocke Kunst Dalous: die eine die bloße Vereinfachung der Form, Einsetzen von Schlichtheit, Ruhe, Abgemessenheit als der wesentlichen und gesetzgebenden Faktoren — die andere war, die Bewegung herauszuarbeiten in einer großen, knappen, überzeugenden Silhouette, die alles enthielt, und den ganzen Körper nur wie ein Instrument dieser Bewegung aufzufassen. Diese Möglichkeiten lagen beide in Dalous Hand — er meisterte sie beide — wäre ihm noch ein Sichausleben geschenkt worden, so wäre die französische Plastik, die jetzt in allerlei Sprachen redet wie die Apostelschar am Pfingstfeste, mit einem großen schulbildenden Führer ins zwanzigste Jahrhundert eingetreten.

DIE FRÜHJAHRAUSSTELLUNG DER MÜNCHNER SECESSION

Von G. J. Wolf

Die heurige Frühjahrausstellung der Münchner Secession hat ein neues Gesicht; man hat einmal experimentiert (vielleicht nicht ganz glücklich), hat die Linie des Herkömmlichen verlassen und gezeigt, daß das Institut der Frühjahrausstellungen nicht in Stagnation geraten ist. Allerdings wirkt das so gewagte Experiment und wirkt der so erbrachte Beweis ein wenig gezwungen, krampfhaft fast, gar nicht organisch, und das ist immerhin nicht unbedenklich. Vielleicht auch wäre eine Ausstellung wie diese nie zustandegekommen, wenn es nicht eine „Juryfreie" in München gäbe. Soviel Kitsch und Nichtigkeiten dort auch in die Erscheinung traten, manchmal schien doch — zumal bei der letzten Ausstellung auf der Theresienhöhe — auch die talentvolle Jugend, der Nachwuchs, dessen Arbeiten man „wegen Raummangels" aus der „Secession" hinausjuriierte, es bei der „Juryfreien" zu versuchen. Dem wollte die „Secession" begegnen. Sie wollte diese Jugend nicht verlieren und veranstaltete selbst so etwas Aehnliches wie eine „Juryfreie", gab ihr wohltemperiertes Raumensemble und ihre gewohnte harmonische Abtönung preis, nahm beiläufig 900 Werke auf, bezog ihr Dachgeschoß, wo es besonders juryfrei zugeht, in die Ausstellung mit ein, hing in fürchterlicher Enge (und, wie es scheint, in fürchterlicher Eile) alles Mögliche und Unmögliche nebeneinander, und siehe da — der neue Frühjahrausstellungs-Typ war fertig!

Es ist keine homogene Ausstellerschaft, die zu Wort und Zug kommt. Deutlich unterscheiden sich drei Kategorien: Da stehen einmal jene gereiften, in sich und vor uns sicheren Künstler einer Generation, von der schon leise die Jugend schied, die Leute mit „Namen". Ihnen zunächst sind die anderen, die uns zwar schon Proben ihrer Art und ihres Könnens gegeben haben, die aber noch nicht klar und fest geworden sind, die noch schwanken, zaudern, ausprobieren, ihre Kräfte noch im Spiel versuchen. Und da sind endlich jene Jungen, welche den ersten Schritt in eine offizielle große Ausstellung tun, zum erstenmal an den Kunstfreund appellieren, zum erstenmal sich der öffentlichen Kritik unterstellen. Diese sind uns eigentlich am interessantesten, denn auf Leuten ihres Alters und ihrer Art ruht die Zukunft der deutschen Kunst. Und sind sie auch oft noch unbeholfen, oft täppisch zugreifend, voll Ueberschwang in Zuviel und Zuwenig, sind ihre Bilder, Skulpturen und Graphiken auch noch gar nicht auf den Ausstellungscharakter eingestellt, sie sind mir doch lieb, denn oft blitzt bei ihnen eine Form, ein Farbenakkord, ein Kompositionsgedanke, eine Stimmung auf, die, mir fremd und ungewohnt, offenbar der Aus-





J. DALOU FIGUREN FÜR EIN GEPLANTES DENKMAL DER ARBEIT



JULIUS SEYLER — NORDISCHER FISCHERHAFEN

Frühjahrausstellung der Münchner Secession

druck und der Gestaltungswille der neuen Generation sind. Insoferne sind jene Werke der Jungen von größter Wichtigkeit, und die Arbeiten der selbstsicheren Aelteren erscheinen daneben mehr wie richtunggebende Signale; sie sind uns als Gradmesser mehr der Ausstellungsfähigkeit als der künstlerischen Qualität erwünscht. Immerhin: wenn man eine stille Landschaft von EICHFELD, einen zierlichen Akt von GRÖBER, ein Stilleben von HUMMEL anstaltung, von dem Stilgewirr, das herrscht und das vom extremsten Französismus bis zur deutschesten Deutschheit Karl Haiderscher Observanz spielt. Nur ein bestimmender Wertfaktor der Ausstellung blieb bei der Auswahl der Abbildungen außer acht: die in den Rahmen dieser Frühjahrausstellung einbezogene Ueberschau über das Lebenswerk OTTO GREINERS; seine eingehende Würdigung an dieser Stelle muß einer späteren Zeit vorbehalten bleiben.



WALTER KLEMM — WEIHNACHTSMARKT IN DACHAU

Frühjahrausstellung der Münchner Secession

unter die „wilden" Sachen der jungen Leute hängt, so ist das weder für die einen noch für die anderen gut und nütze, und eine restlose Lösung der vielumstrittenen Frage der Gestaltung unserer Frühjahrsausstellungen ist es auf keinen Fall, obschon es eine Erfrischung und Auflockerung der ganzen Veranstaltung bedeutet.

Die Abbildungen von Werken der Frühjahrausstellung, die diesen Zeilen beigegeben sind, geben einen Begriff von der Buntheit dieser Ver-

Von den zahlreichen Ausstellern kann ich hier nur auf ein paar, die ihrerseits typische, nicht nur individuelle Bedeutung haben, hinweisen. Von anderen, über die an dieser Stelle schon wiederholt gesprochen wurde, habe ich nur rüstiges Vorwärtsschreiten, feinfühliges Emportasten zu berichten. Da ist vor allem der Landschafter OTTO BAURIEDL, der von seiner kleinen Idylle weg in die Regionen größerer Naturanschauung, Stilisierung der Natur sozusagen, strebt. Da ist SEYLER,



Frühjahrsausstellung der Münchner Secession

MAX UNOLD
BILDNIS



KARL MAX SCHULTHEISS — BILDNISSTUDIE IM FREIEN
Frühjahrausstellung der Münchner Secession

der Maler der nordischen See und ihrer Fischer, Roloff, der Abschilderer kleiner, pikanter, nackter Mädchen, Thomann, der herbe Schweizer, Hess, der eigenartige Kolorist grotesker Stilleben, ein Meister des leuchtenden Schwarz, das er rein malerisch zu behandeln weiß, nie ins Dekorative verfallend. Auch Karl Reiser nenne ich, der diesmal aus seinem Werdenfels heraustrat und uns die kühle Majestät des Matterhorns in einem sachlich und doch innerlich gemalten Bild abschilderte, weiterhin die kräftig ausgreifenden, frisch und jung mit der Farbe umspringenden Jank-Schüler Muelli und Schult. Ein Farbenfroher wie sie ist Fritz Gärtner, der Maler des Schnees und der Blüten, eine auch in der Kunst optimistische Natur, wie sie — mutatis mutandis — Emilie von Hallavanya, die ihre einst so formstrengen Bilder zusehends lockerer und malerischer behandelt, zu sein scheint. Goossens, Gallhof, R. Bloos, alle drei gemäßigt pariserisch arbeitend und aus Paris auch ihre Motive holend, sind den Lesern dieser Zeitschrift gleichfalls schon bekannt. Doch weiß ich nicht, ob sie Otto Kopp kennen, einen Gestalter zierlichster Aektchen in delikatem Kolorit, der diesmal auch mit seiner bunten Impression aus Marokko einen guten Wurf tat. Ebenso ist ihnen wohl Hans Schüz bisher ein Fremder geblieben. Das ist ein sonderbarer Heiligenmaler, der sich in einem kuriosen Gemisch Brueghelscher bäuerischer Breitspurigkeit und einer geradezu raffinierten Imbezillität gefällt. Kommt seine Art wirklich aus dem Temperament, so ist hier ein staunenswertes Phänomen im Aufsteigen und wir dürfen von ihm noch viele Ueberraschungen erwarten. Indessen fürchte ich

fast, daß diese Art des Künstlers nur erklügelt sei. Da ist mir KARL CASPARS Heiligenmalerei, so kühn sie auch ist, doch viel eingängiger, denn in ihrem Stimmungsgehalt nimmt sie gewisse liebgewordene Momente der religiösen Malerei des Barocks auf und gießt sie in neue, kecke, starke Formen. VICTOR THOMAS, dessen „Blick auf alte Vorstadthäuser" als ganz wesensfremde Malerei in dieser Ausstellung steht, hat eine altmeisterliche Andacht zum Gegenstand. UNOLDS Porträt einer sitzenden Dame ist französisches Rezept, in einer deutschen Apotheke ausgeführt; indessen packt einen das Bild, was gleicherweise an Modell wie Ausführung liegen dürfte. Ein amüsanter farbiger Scherz ist OTTO VOLLMANNS Bildchen „Mann und Frau". ESSIG, PIMPL und RALL zeigen an charakteristischen Beispielen, welche Wege die neue Porträtkunst, auf die offenbar Slevogts sachliches Vorbild entscheidenden Einfluß gewann, einzuschlagen gedenkt.

Bei der Plastik sind FLOSSMANNS Arbeiten als Zeugnisse einer starken Schöpferkraft und eines energischen Gestaltungswillens vor anderen nennenswert, doch sind auch von BEHN, HAHN, KRAUTHEIMER u. a. Werke da, die Anspruch auf eingehendes Studium erheben können.

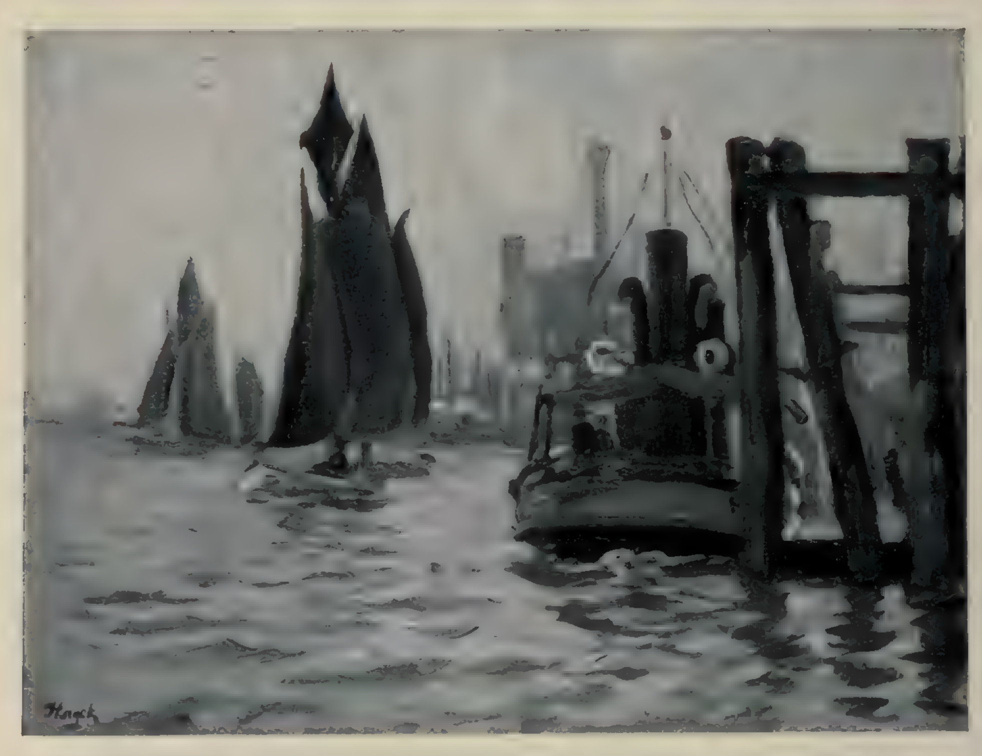
Von den graphischen Arbeiten der Ausstellung stehen natürlich die von OTTO GREINER am höchsten, ihnen kommen an Konzisheit der Form die minutiösen Zeichnungen von MÜLLER-Dresden und an Genialität des Wurfs die kühnen Radierungen von WILLI GEIGER am nächsten.

DEUTSCHE KUNSTAUSSTELLUNG BADEN-BADEN 1912

Gleichsam zur Nachfeier des 60. Geburtstages von WILHELM TRÜBNER hat man ihm einen ganzen Saal eingeräumt, der mit den, uns ja von früher her bekannten Meisterwerken desselben, aus neuester und mittlerer Zeit vornehmlich, in würdigster Weise angefüllt ist, wahrlich eine große Sehenswürdigkeit, diese kraftvoll energischen Produkte eines starken und unabhängigen Talentes so beieinander



JOSEF FLOSSMANN ENTWURF FÜR EINE BRUNNENÖFFNUNG
Frühjahrausstellung der Münchner Secession



HANS VON HAYEK — HAFENSTUDIE

Frühjahrausstellung der Münchner Secession

hier vereinigt zu sehen! Auch sonst bietet die, geschmackvoll und übersichtlich, wie längst gewohnt, arrangierte Ausstellung höchst beachtenswerte Dokumente der zeitgenössischen deutschen Kunst. Aus Berlin sind LOVIS CORINTH mit genialen Porträts und einer mächtigen „Aktgruppe", LIEBERMANN, der Badener E. R. WEISS, ALFRED HAMACHER mit einem entzückenden „Damenporträt", FRANZ LIPPISCH mit dem an FEUERBACH direkt gemahnenden stilvoll vornehmen „Römerinbildnis", KALLMORGEN, ARTUR V. KAMPF mit einer flotten „Faschingsszene" trefflich vertreten, ebenso aus Dresden: KARL BANTZER mit einer, Hans Thoma verwandten, reizvollen „Engels-Wiese", GOTTHARD KUEHL, der begabte Wiener FERDINAND DORSCH mit prächtigen Interieurs, OSKAR ZWINTSCHER mit seinen monumentalen, altmeisterlichen Frauenporträts und der, an Böcklin geschulte Farbenzauberer HANS UNGER mit seiner blendenden „Allegorie des Sommers" und der „Spanierin", sowie der große Landschafter EUGEN BRACHT. Düsseldorf ist durch ein delikates Kabinettstück von CLAUS MEYER, treffliche Landschaften von FRITZ VON WILLE, J. BRETZ, HCH. HERMANNS, E. KAMPF, GG. WOLF eigentlich ziemlich unvollständig vertreten. Von Münchner Künstlern nennen wir den aus der Schönleber-Schule hervorgegangenen Badener FRANZ HOCH, den Marinemaler H. V. PETERSEN, OBERLÄNDER, STRÜTZEL, den bekannten Worpsweder VINNEN, FRANZ V. STUCK mit einer entzückenden, mythologischen Burleske, und den genialen H. V. ZÜGEL mit einem erstklassigen Tierstück „Erwartung". Von Stuttgart sind ROBERT HAUG, LANDENBERGER, AMAND FAURE, ROBERT WEISE, CARLOS GRETHE und der Landschafter FEL. HOLLENBERG mit beachtenswerten Werken in ihrer bekannten Kunstweise gekommen. Meisterwerke in jeder Hinsicht sind die zwei Stücke des jetzt bekanntlich in Eddelsen bei Hamburg lebenden Grafen KALCKREUTH, besonders die ergreifende „Dämmerung". Sehr reichhaltig und gediegen tritt namentlich die Karlsruher Schule auf mit ihren Hauptmeistern: HANS THOMA mit zwei großartigen Landschaften, LUD. DILL, WALTER GEORGI, H. von VOLKMANN, KASPAR RITTER mit entzückenden Genrebildern, V. RAVENSTEIN, JUL. BERGMANN, HELLWAG, KAMPMANN, H. ALTHERR, ALBERT HAUEISEN, der neuerdings ganz eigenartige, nicht nach jedermanns Geschmack geartete Wege wandelt, der prächtige Kolorist FRIEDR. FEHR, A. LUNTZ und STRICH-CHAPELL, die begabten früheren Schönleber-Schüler. Dann der intime Stimmungslandschafter HANS REEGER, der treffliche Interieurschilderer PAUL SEGISSER, der talentvolle Figurenmaler SCHNEIDER-BLUMBERG, die brillanten früheren Keller-Schüler HERMANN GÖHLER, HCH. PFORR, und FIRNROHR nebst R. STRASSBERGER, H. MOEST und dem Landschafter W. NAGEL. Sehr schön ist auch die rüstig vorwärtsstrebende Trübnerschule vertreten mit Werken von HANS SPRUNG, H. GOEBEL, CRECELIUS, GUNTERMANN und HAGEMAN, A. GRIMM und G. HOFMANN, CORTE und HCH. FREYTAG. Auch die benachbarte Straßburger Malerschule, unter ihnen vor allen H. BEECKE, CAMMISSAR, DAUBNER, STOSSKOPF und BLUMER, ist ebenfalls sehr vorteilhaft repräsentiert. Auf dem Gebiete der Plastik haben wir die Werke von den bekannten Münchner Meistern C. A. BERMANN und WILLY ZÜGEL, von GREINER-Darmstadt, TUAIL-

LON-Berlin, HOETGER-Stuttgart und A. VOLKMANN-Frankfurt, sowie die der Karlsruher H. BINZ, ELSÄSSER, OTTO FEIST, EHEHALT, KORNHAS und KOLLMAR, W. SAUER und KONRAD TAUCHER, nicht zu vergessen den vielseitigen SCHREYÖGG, LEDERER und KRAUS-Berlin und PÖPPELMANN-DRESDEN.

Sehr schön und reichhaltig ist schließlich die geschmackvoll wie alles Uebrige arrangierte große graphische Abteilung ausgefallen.

Hier begegnen wir, unter anderem, brillanten Werken von E. R. WEISS-Berlin, ORLIK, SLEVOGT, H. MEID, Dr. TREUMANN, BIZER und ZÄHRINGER-Baden-Baden, dann R. GENIN und SCHINNERER-München, seinem Schüler GREVE-LINDAU-Weimar, v. VOLKMANN, BARTELMESS und PRETZFELDER, Hs. SCHROEDTER, CONZ, RIEDEL, HEMPFING, HAUEISEN, sämtlich in Karlsruhe, WALDSCHÜTZ und SCHINDLER in Mannheim, um nur die hervorragendsten unter ihnen aus der großen Zahl derselben kurz anzuführen.

ZWEI MEISTERBIOGRAPHIEN

Max Liebermann. Des Meisters Gemälde in 303 Abbildungen. Herausgegeben von Gustav Pauli. (Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben, 19. Band.) Gebunden M 10.—. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt.

El Greco. Eine Einführung in das Leben und Wirken des Domenico Theotocopuli, genannt El Greco, von August L. Mayer. Mit 50 Abbildungen. M 4.—, Luxusausgabe M 12.—. München, Delphin-Verlag.

Zwei Meisterbiographien im doppelten Sinne des Wortes. Beide gelten Meistern und sind meisterlich verfaßt. So fordern sie zu vergleichender Besprechung heraus. In einem unterscheiden sich beide Werke auffallend und Seite für Seite voneinander. Pauli tritt von Anfang an ganz entschieden für seinen Helden ein, er verteidigt ihn nicht — Liebermann ist ihm Klassiker, er ist ihm ein ganz Großer, so wie er ist, wie er sich Stufe für Stufe entwickelt hat. August L. Mayer geht mehr vergleichend, wägend, erklärend vor. — Welche von beiden Arten der Biographie die richtige ist? — Eine Antwort ist überflüssig. Beide Biographien sind an sich persönlich so fest gefügt, daß wir in ihren Porträts die Biographen erkennen. Und das ist etwas Künstlerisches. Pauli sagt kurz, so und so hoch steht Liebermann über anderen. Er spricht vorm Publikum. — Mayer stellt sich ins Publikum hinein und unterhält sich mit ihm zugunsten sichereren Sehens, richtiger Bewertung Grecos. Er lehrt wägen, vergleichen, urteilen. Pauli kennt nur Urteilsfähige und Urteilslose. Um die letzteren bemüht er sich nicht lange. Mayer hat immer eine Staffel zur Hand, die das Betrachtungsniveau erhöht. Bald ist's Velasquez, bald Cezanne. Spöttisch fertigt er unhaltbare Einwendungen ab, entgegenkommend geht er auf berechtigte Vorwürfe, die wir Grecos Kunst machen, ein. Auf diesen Wegen aber weiß er uns erst recht zu Greco zu führen. Beständig unterhandelt Mayer mit den Gegnern Grecos, um sie zu gewinnen. Er vergißt wohl keinen Punkt des Angriffs und begegnet ihm mit ungewöhnlichem diplomatischem Geschick. Sein letzter Hieb ist die glänzendste Parade. Er trifft entscheidend die Tadler der hohen Grecopreise, die Zweifler von Grecos Ruhm: — Weshalb man sich aufrege über die hohen Preise. Werden für Bildchen von Dou und Mieris nicht die unglaublichsten Summen bezahlt? Wer kann leugnen, daß Greco ihn zu staunender Bewunderung oder lebhaftem Protest fortgerissen? Wer kann das von jenen Holländern und vielen Quattrocentisten behaupten? — Und wenn nach zehn Jahren der Hauptbedarf an Grecos gedeckt, dann werden die Preise wohl sinken — aber Greco wird dann erst recht als bedeutender Künstler geachtet werden — nicht nur als Meteor. Ganz anders geht Pauli als Biograph Liebermanns vor. Er sieht, wie auch Liebermann immer noch durch eine stupide Menge von Gaffern hindurch will. Also geht er einfach voran. Er redet nicht viel, er macht ihm Platz ohne lang die im Wege Stehenden zu bitten. — Und so wird das Ziel erreicht. Paulis Buch wirkt geradezu wie eine erfrischende Tat. Das kräftige Schlußwort Paulis über Liebermann und die Deutschen ist kein Excurs — es ist ein Schlußstein, der das Ganze festhält, uns wirklich



RICHARD WINTERNITZ — MALERIN

Frühjahrausstellung der Münchner Secession

die Klassizität der Erscheinung Liebermanns fühlen läßt — Paulis Liebermann Biographie ist Schmiedewerk. Im Feuer gebildetes. — Unsere kunstgeschichtlichen Monographien leiden zumeist an einer dem Leser gegenüber unverschämten Weitschweifigkeit. Und unsere feuilletonistischen Charakteristiken belieben modernen Künstlern gegenüber nichtssagend zu sein, im einen Satz zu negieren, was im vorhergehenden behauptet wurde. So rettet man sich durch Zweideutigkeiten im „Leider-Gottseidank-Stil" bei der Masse einen „geistvollen" Ruf und dem Künstler steht man als Retter oder Mörder gegenüber. — Die Biographien Paulis und Mayers sind in dem Sinne höchst unmodern. Keiner kann zweifeln, wie sie's meinen. Die Gradheit der Bekenntnisse beider Biographien wirkt erfrischend und bildend. Beide Biographen haben mit ihren Künstlern gelebt. Beide haben Charakter. Nur Charakter gilt. Nicht auf einen kunstbiographischen Typ wollen wir uns festlegen. Das zeigen beide. Vermittlung ist dem toten Greco gegenüber am Platz — wer aber auf 300 Bilder unseres großen Zeitgenossen Liebermann hinweisen kann, konnte nichts Besseres tun, als den Betrachtern einen untrüglichen Spiegel vorhalten.

DR. E. W. BREDT

AUS DEN BERLINER KUNSTSALONS

BERLIN. Schlecht und recht füllt bis zum Ende der Wintersaison die Galerie *Schulte* ihre zahlreichen Räume, die sie zu mehr verpflichten, als bei bestem Willen und mit allen Kräften gegeben werden kann. Vieles, was da zu sehen ist, ehrt man mit Schweigen am besten, und auch von dem soliden Mittelmaß der Landschaften, die CARL FELBER ausstellt, ist nicht viel mehr zu berichten als ihr Dasein. Das Beste, was gezeigt wird, ist das Alte, vor allem die Bilder aus dem eigenen Bestand des Hauses, die Schuch, Liebermann, Uhde, das schöne Waldinnere Leistikows, eines der wenigen Bilder des Künstlers, die noch heute ganz bestehen. Und auch die Kollektion von Bildern LUDWIG DILLS kann man zum Alten zählen, da der Künstler nur die eine Note variiert, die er in Dachau fand, und auf die er italienische, in gleicher Weise wie bayerische Motive abwandelt. Der Name Dill weckt in jedem Ausstellungsbesucher die Erinnerung an breite silberne Rahmen, in denen sehr geschmackvoll die auf Grau gestimmten Landschaften stehen, und neue Variationen auf die bekannten Themen bringt auch die diesmalige Ausstellung bei Schulte. Ebenso bekannt wie Dills Landschaften sind die Kohlezeichnungen von MAX MAYRSHOFER, die Gurlitt hier zum ersten Male gezeigt hatte. Damals überraschte die fabelhafte Sicherheit der Zeichnung, der Reichtum der Töne; aber es stellte sich die Frage ein, was auf diesen Anfang folgen solle. Was man nun sieht, ist genau das gleiche, was das erste Mal gezeigt wurde, und wieder fragt man, wohin der Weg von hier aus führen soll. Denn alle diese Zeichnungen sind doch nur Anweisungen auf eine Malerei, die uns der Künstler noch schuldig geblieben ist. Im Gegensatz zu Schultes Ausstellung kann man über Mangel an Neuem bei *Gurlitt* diesmal nicht klagen. Die Künstlervereinigung „Brücke", die dort kollektiv ausstellt, ist die Gruppe, die kürzlich aus der Neuen Secession ausschied, und mit der diese einige ihrer besten Kräfte verlor. Aber auch die „Brücke" ist, wie sich in dieser Ausstellung zeigt, nicht stark genug, sich ganz auf sich zu stellen, und immer wieder möchte man den Wunsch aussprechen, daß der Zersplitterung ein Ende werde, und gerade die jungen Kräfte der verschiedenen Richtungen sich wieder zu gemeinsamem Ausstellen entschließen. Der Wille zu solcher Versöhnung ist das erfreulichste Moment an der eben gerade eröffneten Ausstellung der Secession, von der hier noch eingehend zu berichten sein wird. Aber noch ist hier dieser Wille nicht rein. Noch zeigen die, in deren Händen die Macht ist, durch Wahl und Verteilung dem Publikum zu deutlich, wie sie über die ungeratenen Brüder denken, die sie nun doch nicht mehr ganz auszuschließen wagen. Von den Künstlern der „Brücke" ist MAX PECHSTEIN der einzige, den die Secession zu ihrer Ausstellung aufforderte, und auch innerhalb des Kreises seiner Gesinnungsgenossen ist er ohne Frage der reifste und bedeutendste. Noch empfindet man in dem Ungewohnten leicht etwas, das man fälschlich als Roheit deutet. In Wahrheit ist es ein Streben nach Schönheit in Farbe und Rhythmus, das zu diesen neuen Formen führt. Von der Natur geht dieser Weg weit ab, und wenn Naturstudium überall zugrunde liegt, so ist nicht möglichste Annäherung an ein Naturgegebenes das Ziel, sondern Komposition eines Bildganzen, Aufbau eines Kunstwerkes aus seinen Elementen, die sind Form und Farbe. Pechstein kommt der Lösung dieser Aufgabe am nächsten, am freiesten schaltet er mit den Formen, die so weit sein Besitz geworden sind, wie es in der guten alten Zeit bei den Meistern der Akademien Brauch war. Gruppiert man die Reihe, so folgt auf ihn ERICH HECKEL. Ein vor der Natur gemaltes, schönes Bild badender Menschen im Freien zeigt den einen Ausgangspunkt seiner Kunst, die stark vereinfachenden Zeichnungen und Holzschnitte die andere Seite. Den Reichtum der Naturstudie, mit der sich der impressionistische Maler begnügte, in die geschlossene Form des komponierten Bildes zu verarbeiten, ist das Ziel, dem sich Heckel am meisten unter den hier ausgestellten Bildern in einer Hafenlandschaft nähert. Mehr noch als Heckel oftmals bleibt E. L. KIRCHNER am ersten Natur-Eindruck haften, und die starke Umstilisierung der Formen wirkt aus dem Grunde zuweilen künstlich und gewollt. Ein Mädchenbildnis ist das geschlossenste unter seinen Werken, weil das Motiv hier die einfachsten Formkombinationen gibt, während in komplizierteren Vorwürfen der Reichtum des Naturgegebenen mit den starken Vereinfachungen noch im Streite ist. Die allzu willkürlichen Verzerrungen, die SCHMIDT-ROTTLUFF erfindet, sind nur geeignet, die Bestrebungen der anderen in Mißkredit zu bringen. OTTO MUELLER zerstört leider allzu oft durch ein Zuviel an Arbeit die Reinheit der ersten Konzeption seiner ganz aus dem Gefühl geschaffenen Kompositionen, in deren Anlage ihn eine fast traumwandlergleiche Sicherheit zu leiten scheint. Der Schweizer CUNO AMIET endlich, von dem hier zwei hübsche Landschaften gezeigt werden, steht in keinem kenntlichen Zusammenhange mit den übrigen. Als interessanter Versuch ist zum Schluß der Katalog zu erwähnen, in dem die Hauptbilder in Holzschnittübertragung wiedergegeben werden, was der Stil dieser Kunst sehr wohl gestattet. Dem Salon Gurlitt darf man Dank wissen, daß er mutig genug war, dieser Vereinigung junger Künstler, unter denen gewiß einige der besten Talente sind, seine Räume für ihre Ausstellung zur Verfügung zu stellen.

GLASER



JULIUS HESS — MUTTER UND KIND (STUDIE)

Mit Genehmigung der Modernen Galerie (H. Thannhauser), München

NEUE KUNSTLITERATUR

Seidel, Paul. Friedrich der Große und die bildende Kunst. Mit 30 Radierungen und 132 Zeichnungen von Peter Halm. Gebunden 200 M. Leipzig und Berlin 1912, Giesecke & Devrient.

Vorliegende Publikation ist die Frucht langjähriger Vorarbeiten sowohl seitens des Autors wie seitens des Illustrators. Paul Seidel, der als Dirigent der Kunstsammlungen der kaiserlichen Schlösser sich mit den von Friedrich dem Großen gesammelten Schätzen besonders vertraut gemacht hat, hat schon in früheren Publikationen („Die französischen Kunstwerke im Besitz des Kaisers“, „Die Gemälde alter Meister im Besitz des Kaisers“) Beweise einer gründlichen Kenntnis dieser Kunstepoche und der einschlägigen Fragen gegeben. So ist jetzt ein Werk entstanden, das infolge seiner gründlichen Wissenschaftlichkeit und Vertrautheit mit dem Gegenstand, wie auch der Kenntnis des Aktenmaterials als grundlegendes Dokument für die kommenden Zeiten gelten muß, und das durch die glänzende Kunst Peter Halms eine Ausgestaltung erfahren hat, die es zu einer würdigen Jubiläumsgabe zur Wiederkehr des 200. Geburtstages Friedrichs des Großen macht. Zudem wird hier zum erstenmal in zusammenfassender Form das persönliche Verhältnis Friedrichs zur bildenden Kunst dargestellt. Der Verfasser schildert erst in dem Kapitel „Jugendeindrücke“, was von den Vorfahren Friedrichs in kunstförderndem Sinne geschehen ist. Er gibt dann ein anziehendes Bild des Lebens in Rheinsberg, wo Friedrich schon den Grund zu seinen Sammlungen legte und an dessen künstlerischer Ausschmückung er so großen persönlichen Anteil nahm. In dem umfangreichsten Kapitel des Bandes „Friedrich als Architekt“ wird neben den bekannten Schloßbauten Friedrichs (Sanssouci, Stadtschloß in Potsdam, Neues Palais) auch seines bedeutenden Einflusses auf die Gestaltung des Stadtbildes von Berlin und Potsdam hingewiesen und die großzügigen und weitausschauenden Pläne, die freilich nur zum Teil zur Ausführung gelangten, erläutert. Der Abschnitt „Friedrich als Sammler von Gemälden und Skulpturen“ zeigt ihn uns zunächst als den großen Bewunderer der französischen Meister des Rokoko, deren Anblick ihm Befreiung aus der trockenen Alltäglichkeit des Daseins bedeutete, zeigt uns, wie er später in den Bann der italienischen Schulen, neben denen er nur noch Rubens und van Dyck gelten ließ, kam. Manches erfahren wir dabei auch über seine „Hauskünstler“, den Architekten Knobelsdorff, den Hofmaler Pesne, den Stecher G. F. Schmidt usw. So erhalten wir eine lebendige Vorstellung von einer

großen und umfassenden kunstfördernden Tätigkeit und sehen, wie ihm der Umgang mit den bildenden Künstlern, obwohl er der Literatur den höheren Wert zuerkennt, doch, selbst in den schwersten Kriegsjahren, Lebensbedürfnis war. — Glänzend ist die Aufmachung des Buches, an der die Verleger mit großer Liebe und Hingabe gearbeitet haben. Die Radierungen von Peter Halm nach den Bauten und den von Friedrich gesammelten Kunstwerken erheben die Publikation zu einem wertvollen selbständigen Kunstwerk. Von besonderem Reize sind auch die im Text mitgedruckten, ebenfalls von Peter Halm gezeichneten Vignetten, Ausschnitte aus Bildern, Mobiliarstücke und dergleichen.

Sauerlandt, Max, Michelangelo. 100 Abbildungen. M 1.80. Düsseldorf und Leipzig, Karl Robert Langewiesche.

In der bekannten Serie der Langewiescheschen „Blauen Bücher“ ist nun auch „Michelangelo“ erschienen, mit knappen, klugen, klaren Worten Max Sauerlandts eingeleitet und in ausgezeichneten Reproduktionen den größten Teil des Werkes des großen italienischen Meisters darbietend. Die Auswahl der wiedergegebenen Werke Michelangelos kann vorbildlich genannt werden; namentlich begrüßt man aufs freudigste die prachtvollen Details aus der Sixtina-Decke, die dem Laien erst einen richtigen Eindruck von der schmetternden Wucht michelangelesken Gestaltens vermitteln. Die vier unvollendeten Marmorsklaven der Boboligrotte (jetzt in der Accademia zu Florenz) sind meines Wissens hier zum erstenmal abgebildet. — Die Publikation bedeutet eine kulturelle Großtat. Hermann Grimm hat einmal von den Schöpfungen Michelangelos gesagt: „Diese Werke gehörten einst nur Rom und Florenz an. Dann Italien. Dann den romanischen Völkern. Heute der gesamten Menschheit . . .“ Eine so billige, gute und großzügige Veröffentlichung wie die vorliegende vermag für ihr Teil das Beste beizutragen, daß sich Grimms Worte aufs schönste erfüllen, und daß auch in das bescheidenste Bürger- oder Arbeiterhaus ein Schein des hellodernden Brandes falle, den „der größte Künstler, der je gelebt“ (Grimm), entfacht hat. G. J. W.

PERSONAL-NACHRICHTEN

HANNOVER. An Stelle des zum 1. April 1912 als Leiter des Hannoverschen Provinzialmuseums eingetretenen bisherigen Direktors des städtischen Kestnermuseums Dr. Behncke ist der derzeitige Assistent DR. BRINKMANN, Sohn des Hamburger Museumsdirektors, mit der Leitung der städtischen Museen vorläufig auf ein Jahr betraut worden. PL.

MÜNCHEN. Der Bildhauer Professor HERMANN HAHN in München und der Maler Professor ADOLF HENGELER in München sind zu Professoren der Akademie der bildenden Künste in etatsmäßiger Eigenschaft ernannt worden.

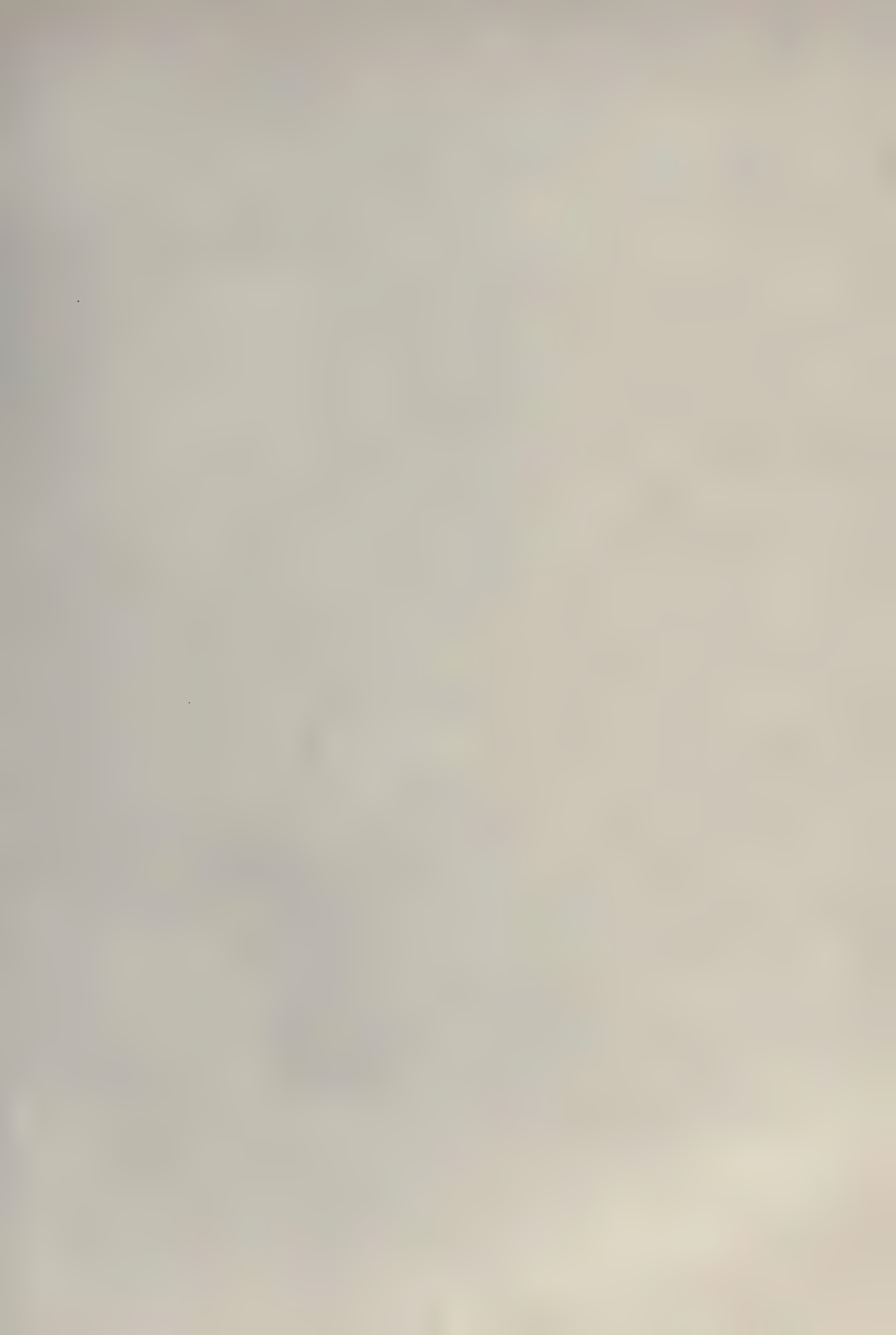
KARLSRUHE. Der Kunstmaler und Professor HERMANN EICHFELD aus München, geboren zu Karlsruhe 1845, Schüler von Wenglein, wurde von dem Großherzog von Baden zum Direktor der *Mannheimer Gemäldegalerie* ernannt.

GESTORBEN: In Paris im Alter von 53 Jahren der bekannte Karikaturist MARS.



WILHELM THIELMANN — TRAUERNDE

Frühjahrausstellung der Münchner Secession



OTTO GREINER

LACHENDE MÄDCHEN
(FARBIGE KREIDEZEICHNUNG, 1901



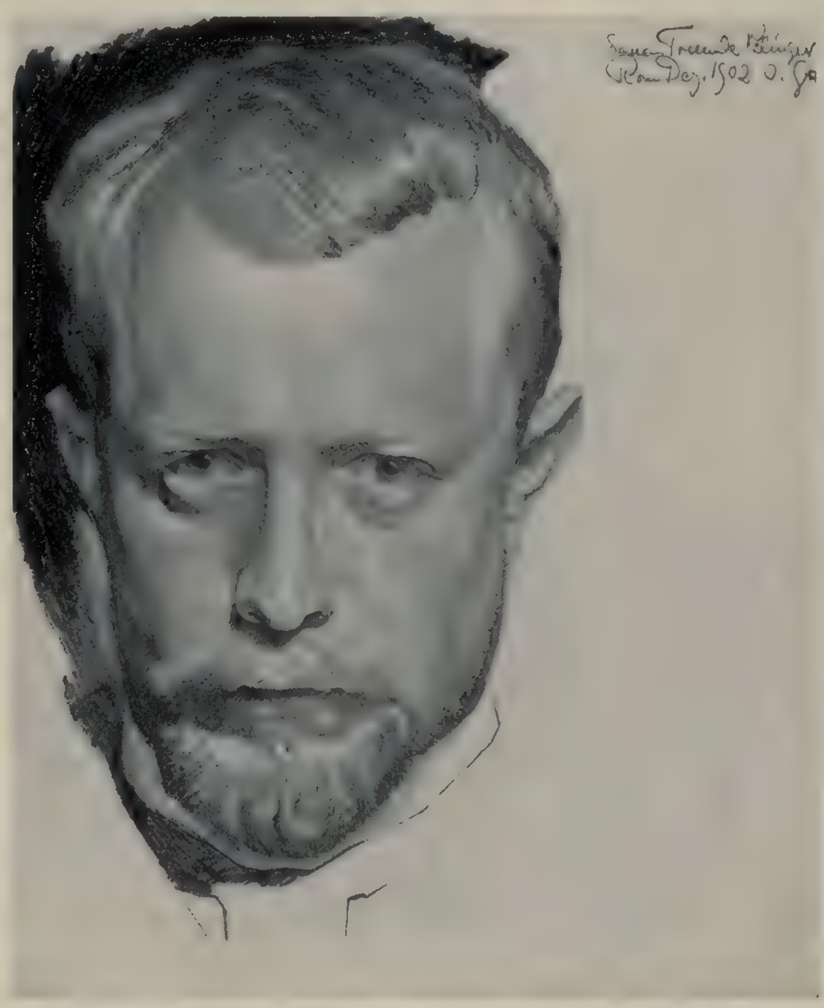


OTTO GREINER

Von Albert Dresdner

Nie ist so viel von der künstlerischen Persönlichkeit geredet worden, wie gegenwärtig; ein jeder Malerknabe, der die Oeffentlichkeit dadurch verblüfft, daß er die Sache einmal ganz anders macht, als sie sonst gemacht wurde und wird, sieht sich allsogleich mit Ernst und Andacht als Individualität begrüßt, untersucht und beschrieben. Dennoch hat es die echte Persönlichkeit in der Kunst heut besonders schwer, weil durch die Gewöhnung, jeden, der sich à la mode zu drapieren und verwegen aufzuspielen weiß, als einen „Eigenen" zu betrachten, der Sinn für die wahre Individualität abgestumpft ist, für jene, die einen selbständigen geistigen Gehalt mit Festigkeit und Unabhängigkeit, ja wohl selbst mit einem gewissen eigensinnigen

Die Abbildungen unseres Aufsatzes zeigen einen Teil der Werke, die die Münchner Secession in einer glänzenden Kollektivausstellung des Lebenswerkes Otto Greiners innerhalb der diesjährigen Frühjahrsausstellung der Secession vereinigt hatte.



OTTO GREINER SELBSTBILDNIS (ZEICHNUNG. 1906)

Trotze behauptet. Persönlichkeit und Mode stehen auch in der Kunst auf natürlichem Kriegsfuße, und die Worthalter der jeweiligen Kunstmode blicken immer mit Mißtrauen auf einen Künstler, der sich von ihr fernhält oder sie gar seine Mißachtung fühlen läßt. Er ist ihnen ein verdrießliches Menetekel ihrer Tagesherrlichkeit, eine fatale Erinnerung daran, daß die innere Entwicklung der Kunst sich nicht da zu bereiten pflegt, wo die meisten Geschäftigen laut am Werke sind, sondern da, wo eine einzelne geistige Kraft sich entschlossen und redlich mit sich selbst und mit der Welt auseinanderzusetzen versucht.

Diesen Kräften zählen wir Otto Greiner bei. Sein Schaffen ist der Modekunst französischen Ursprunges und Gepräges aufs schärfste entgegengesetzt, aber es sind darin Elemente aufgespeichert und in Bewegung gesetzt, deren Erhaltung für eine künftige deutsche Kunst von unschätzbarem Werte ist. Uebersehen freilich konnte Greiner nicht gut werden, auch hat wohl bei der unantastbaren Reellität seiner Leistungen nur ganz ausnahmsweise jemand geringschätzig von ihm zu sprechen gewagt — aber man weiß mit ihm eben nichts Rechtes anzufangen, beschäftigt sich darum nicht gerade gerne mit ihm und stellt ihn in die Ecke, als einen, der den Anschluß an die Entwickelung der Gegenwart nicht gefunden habe. Uebrigens möchte man nach dem ganzen Eindrucke seiner Persönlichkeit annehmen, daß er dies Schicksal mit Fassung zu tragen wissen wird. Darauf deutet auch die Beharrlichkeit, mit der er während einer Zeit, wo selbst einsichtige Köpfe die deutschen Maler dringend



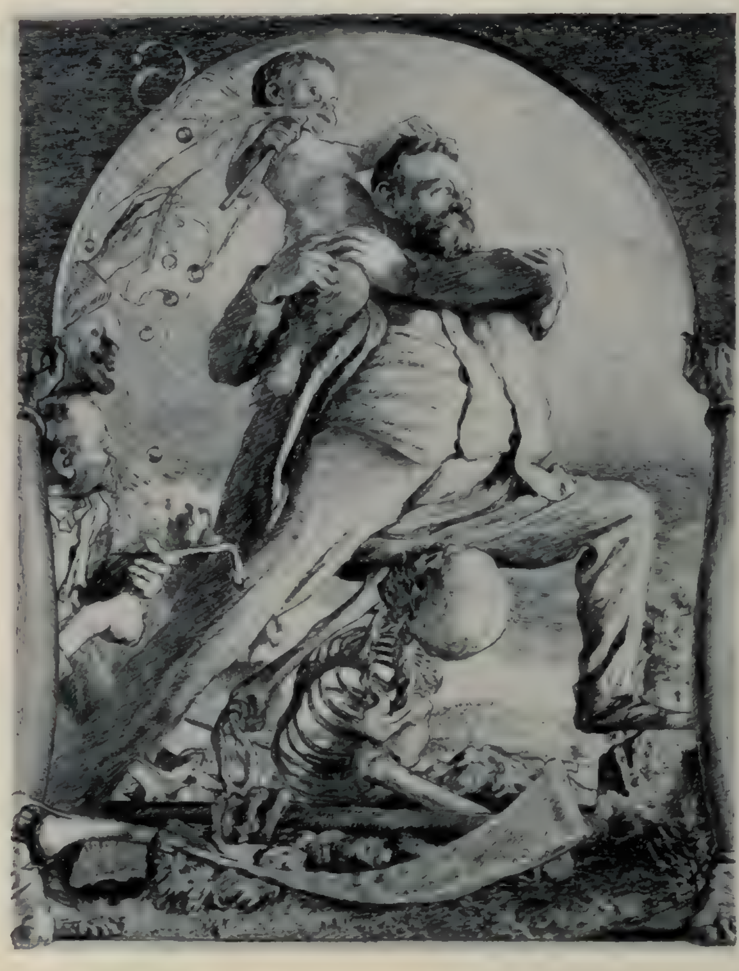
OTTO GREINER — STUDIE ZU EINER SIRENE (FARBIGE KREIDEZEICHNUNG. 1907)





OTTO GREINER DIE FESSELUNG DES ODYSSEUS (PASTELL. 1902)

Vorstudie zum linken Teil des Bildes „Odysseus und die Sirenen" (Verlag von E. A. Seemann, Leipzig)



OTTO GREINER AN HAFERKORN (STICH)

vor Rom warnen zu müssen meinten, an dieser Stadt als dem Orte seiner künstlerischen Bildung und Wirksamkeit festgehalten hat. So hat er durch seine Person und Leistung jene widerlegt, die da verkündeten, der deutsche Künstler, der römischen Geist einsauge, müsse daran seiner Urkraft verlustig gehen. Greiner hat sich von den ihn umgebenden großen Vorbildern nicht erdrücken lassen, er ist keineswegs einem akademischen Historismus zum Opfer gefallen; seine Gestalten und Werke haben in Rom ihren Charakter bewahrt, ja selbst verstärkt, und was er dabei an Klarheit, Festigkeit und Besonnenheit des künstlerischen Denkens, was er an Monumentalität der Anschauung gewonnen hat, das ist edelste Frucht jener Berührung des germanischen und des romanischen Geistes, auf deren Wiederholung der ganze Rhythmus der Entwickelung der neueren europäischen und speziell der deutschen Kunst beruht. Schon in dieser Beziehung bildet sein Schaffen ein höchst bedeutendes Bindeglied in der deutschen Kunsttradition, indem es die Gruppe der großen Deutsch-Römer mit der Gegenwart und der Zukunft verknüpft.

Was die Beschäftigung mit Greiner so wohltuend macht, das ist, daß wir mit seinem Werke durchaus im Reiche des Positiven und in jener Atmosphäre der Rationalität stehen, die sich, wie die Kunstgeschichte lehrt, noch immer als das gesündeste Klima der Kunst bewährt hat. Es ist nicht nötig, seine Schöpfungen mit dem gefährlichen Irrlichte der „Stimmung“ zu beleuchten, noch mit schillernden Worten das Unvollkommene und Unnatürliche sich und anderen als künstlerische Offenbarung zu suggerieren. Es erübrigt sich, den, der seinen Arbeiten näherzutreten geneigt ist, zuvor treuherzig seines völligen



OTTO GREINER
GÄA (KUPFERSTICH. 1911)



OTTO GREINER — BILDNIS FRANZ LANGHEINRICH UND FRAU (LITHOGRAPHIE)

Mangels an Verständnis dafür zu versichern, da sie vielmehr nach Ursprung, Form und Zielen dem allgemeinen und fruchtbaren Kreise geistiger Interessen unserer Zeit angehören; und wenn wir den Versuch machen, Greiners Persönlichkeit zu umreißen und damit auch ihre Grenzen zu bestimmen, so laufen wir nicht Gefahr, daß sie uns unter der Hand zerbröckele. Kurz, um es mit einem Worte zu sagen: Greiners Persönlichkeit besitzt jene geistige Realität, die wir an so vielen modernen Künstlern, und selbst an gefeierten, aufs empfindlichste vermissen. Er gehört nicht zu den allzuvielen, die die Welle der Mode so schnell hebt wie begräbt, sondern schon jetzt, wo er noch in der Vollblüte seines Lebens wirkt, stellt sich sein Schaffen als eine in sich geschlossene und in sich bestimmte objektive Erscheinung dar, die die Bürgschaft der Dauer in sich trägt.

Den Kern der Persönlichkeit Greiners kann man vielleicht am besten mit einem feinen Worte kennzeichnen, das in Diderots köstlichem Dialoge „Rameaus Neffe“ diesem genialen Bohémien und Sonderling in den Mund gelegt wird: „Was der Mensch wert ist, ist sein Handwerk wert, und wechselseitig am Ende: was das Handwerk taugt, taugt der Mensch.“ Greiner hat in der Lithographenwerkstatt begonnen*) und hat sich aus eigener Kraft vom Handwerker zum frei gestaltenden Künstler entwickelt, ohne sich jedoch je vom gesunden Mutterboden gediegenen Handwerks loszureißen. Indem er an der lithographischen Technik stets als einer bevorzugten Ausdrucksform festhielt und sich darin unablässig weiterbildete, hat er sich fortschreitend auch der Radierung und schließlich der Oelmalerei bemächtigt, während er zugleich eine reiche Tätigkeit als Zeichner entfaltete. Der Bildungsgang Greiners zeigt eine gelassene Konsequenz, auf der die Betrachtung gern verweilt. Es gibt da keine Sprünge, keine Revolutionen und Gegenrevolutionen, sondern alles scheint aus der Wurzel einer kräftigen natürlichen Begabung organisch herauszuwachsen. Mit gesundem Instinkte erfaßt er die ihm gemäßen Einflüsse, nimmt sie an und verarbeitet sie, aber selbst der stärkste künstlerische Einfluß, der auf ihn gewirkt hat, der von Klinger, führt nicht sowohl zu einer

*) Für Greiners Lebensumstände und die nähere Beschreibung seines Werkes sei ein für allemal auf die vortrefflichen Aufsätze von Julius Vogel in dieser Zeitschrift, Jahrgang 1900/1901, S. 297 u. f., und von Max Lehrs in den „Graphischen Künsten“, Bd. 16., S. 86 und Bd. 25, S. 93, hingewiesen, ferner auf das Werk von Dr. Johannes Guthmann „Ueber Otto Greiner“ (Leipzig, K. W. Hiersemann, M. 2.—.).



OTTO GREINER
BILDNIS DES SIGNORE R. PICHLER (LITHOGRAPHIE)

Umwälzung, als eher zu einem vollen und frohen Sichbewußtwerden. Von jener für das Künstlergeschlecht des jüngsten Menschenalters so bezeichnenden habituellen Unsicherheit und Nervosität, die immer nach dem allerneuesten Evangelium horcht und immer keit, die sie erzeugt hat, und unter stetem Bezuge auf sie faßbar und verständlich werden, während die klassischen Schöpfungen sich als Organismen darstellten, die sich frei aus sich selbst heraus erklären und bestimmen: so möchte ich Greiners Leistungen in diesem



OTTO GREINER WEIBLICHER AKT KAUERND (ZEICHNUNG. 1902)

besorgt ist, ins Hintertreffen zu geraten, ist bei Greiner nichts wahrzunehmen; die treibende Kraft seiner Entwicklung ist eine beharrliche und gewissenhafte Arbeit, die die höchsten Anforderungen an sich stellt und überall nach dem Vollkommenen strebt. Wenn die ihrer inneren Natur nach romantischen Kunstwerke sich dadurch kennzeichnen, daß sie nur im engsten Zusammenhange mit der Persönlich- Sinne zu den klassischen rechnen, und das ist, dünkt mich, eine Eigenschaft, die ihm in einer Epoche, wo ein völlig anarchischer Subjektivismus alle Grundlagen des künstlerischen Schaffens zu zersetzen droht, eine bedeutende Stellung sichert.

Es ist dieser Subjektivismus, der das gewaltige Ueberwiegen der Landschaft in der modernen Malerei zur Folge gehabt hat; denn



OTTO GREINER
SITZENDES MÄDCHEN (PASTELL. 1903)

die Landschaft als etwas an sich Ungeistiges bietet sich dem Künstler wie ein Rohstoff dar, den er in weitgehendem Maße nach seinem subjektiven Gefallen und Empfinden bearbeiten und gestalten darf, ohne Anstoß zu erregen. Wohingegen ein überreizter Subjektivismus bei der Behandlung der menschlichen Gestalt, wie auch die Kunst der Gegenwart bestätigt, sich bald selbst ad absurdum führt und sich als Gewaltsamkeit, Unwahrheit und Fratzenhaftigkeit bemerkbar macht. So ist es ein ganz folgerichtiger Zug an Greiners überall zum objektiv Bestimmten neigenden Persönlichkeit, daß der Mensch den Gegenstand seiner Kunst bildet. Die Landschaft tritt in seinen Studien wie in seinen Werken in den Hintergrund; sie ist nicht um ihrer selbst willen da, sondern hat nur in dem Bezuge auf den Menschen ihre Bedeutung. Das Leitmotiv seiner Kunst aber bildet die menschliche Gestalt, deren Studium sich Greiner mit der größten Beharrlichkeit und Hingabe gewidmet hat. Man kann an seinen Akten ein gut Teil seiner geistigen und künstlerischen Entwicklung ablesen. In früheren Arbeiten, wie dem Kantateblatte von 1893 oder dem Blatte „Zur Erinnerung an den 5. Mai 1894“ (Abbild. Jahrg. 1897/98, S. 63) steht er ihr noch unfrei gegenüber und baut sie sich mit Aengstlichkeit und vielfach äußerlich zusammen. Aber dann sieht man seinen Blick und seine Hand schnell freier und größer werden. Es schärft sich sein Auge für das Organische der Erscheinung, er bemächtigt sich der Bewegung, die mit ruhiger Kraft den Körper durchfließt und seine Gliedmaßen zum lebendigen Ganzen zusammenbindet, und während er nach wie vor in der Charakteristik der einzelnen Körperteile, in der Behandlung von Haut und Haar, von Muskeln und Knochen nach höchster Präzision strebt, lernt er die individuellen Einzelzüge typisch zu fassen und zu vertiefen, die Formen größer, klarer, ruhiger zusammenzuordnen und der Gestalt jene innere Beweglichkeit zu geben, durch die sie über die Modellstudie hinausgehoben wird und eine freie Lebensfähigkeit gewinnt. Die männliche Hauptfigur auf dem Titelblatte zum Klassischen Skulpturenschatze, die ausdrucksvolle Studie einer Kauernden (Abb. S. 398), dann aber die ganze Reihe seiner Studien zum Odysseusbilde (Abb. S. 391 und 393), und unter diesen wieder in erster Linie die prachtvolle Figur des Steuermannes, können als Beispiele seines reifen Stiles gelten, und sie sind überhaupt dem Vorzüglichsten zuzuzählen, was die neuere Kunst auf diesem Gebiete hervorgebracht hat.


OTTO GREINER — ZEICHNUNG ZUM BUCHE: F. LANGHEINRICH, „AN DAS LEBEN“

Man hat diesen Arbeiten Greiners wohl Peinlichkeit vorgeworfen, allein ein erneutes aufmerksames Studium seines Werkes hat mich wieder zu dem Ergebnisse geführt, daß dieser Vorwurf auf irrigen Voraussetzungen beruht. Sein Ziel ist, die sinnliche Erscheinung, und speziell die ihn vor allem interessierende Erscheinung der

menschlichen Gestalt, in allen ihren Formen ausreichend und klar zu definieren. Freilich, wenn man sich bei der Darstellung der Erscheinung mit dem Ungefähren begnügt, wenn man sich etwa mit der Charakteristik einer Bewegung zufrieden gibt und im übrigen an der Zusammenhangslosigkeit der Gliedmaßen, an der anatomischen Unmöglichkeit des Körperbaues, an hundert topographischen Unklarheiten und Unwahrheiten keinen Anstoß nimmt, ja, dann ist es wohl leicht, einen Akt „breit" hinzuwerfen. Aber das heißt einer der schwierigsten künstlerischen Aufgaben, nämlich der Auseinandersetzung mit dem unendlichen Formenreichtume der Natur, sich entziehen, nicht sie lösen. Mir scheint, daß der, der z. B. Greiners Studien zum Odysseusbilde unbefangenen Auges betrachtet, die Besonnenheit bewundern muß, mit der er fast durchweg die richtige Grenze zwischen Leere und Ueberfüllung der Formen zu treffen verstanden hat; und diese Besonnenheit ist heute eine zu seltene Eigenschaft, um nicht besondere Hervorhebung zu verdienen. Ein anderes ist Vereinfachung und Zusammenfassung, ein anderes Verpowerung der Formengebung. Dazu ist noch eins zu bedenken. Die ganz überwiegende Mehrzahl der der Oeffentlichkeit vorliegenden graphischen Blätter und Studien Greiners läßt erkennen, daß er sie, ganz unabhängig von ihrer etwaigen ferneren Verwendung, als künstlerischen Selbstzweck behandelt und sich darin die runde Darstellung der Erscheinung zur Aufgabe gesetzt hat. Ich vermute, daß es auch in Greiners Mappen nicht an jenen flüchtigen Notizen fehlen wird, wie sie jetzt zu Hunderten die graphischen Ausstellungen zu füllen pflegen; aber wenn er es nicht für angemessen erachten sollte, diese Notizen dem Publikum mitzuteilen, so würde ich darin eine Zurückhaltung erblicken, die der Nachahmung zu empfehlen ist. Es ist ein Genuß, einen Blick in die geistige Werkstatt des Künstlers zu tun, aber nur ein zudringliches Reportertum kann Vergnügen daran finden, ihn in seinem Negligé zu belauschen.

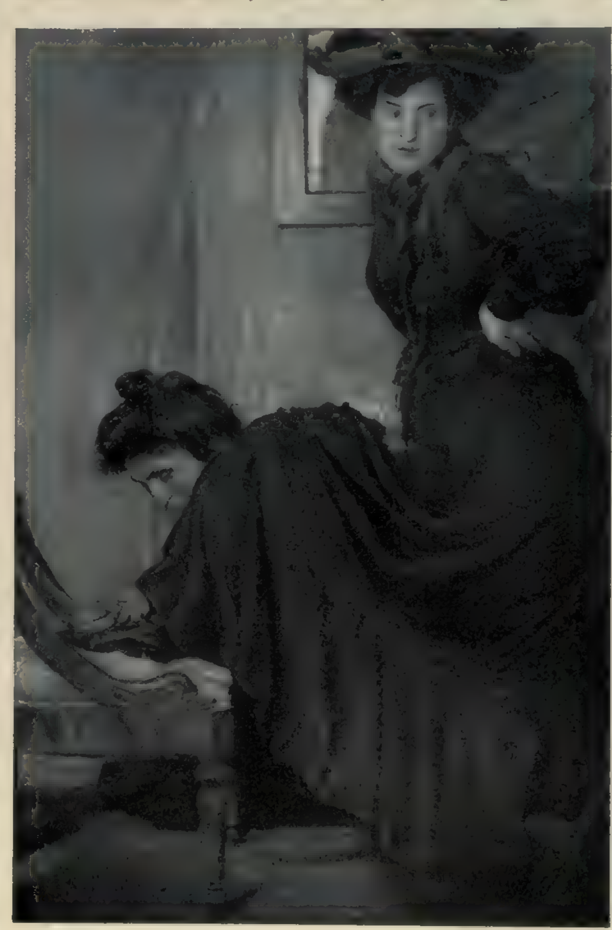


O. GREINER GANYMED (STICH)

Aber freilich ist zuzugeben, daß die, die sich ganz auf das eingestellt haben, was in der Kunst heut für modern gilt, überhaupt Greiner schwer gerecht werden können. Denn er gehört zu einem Künstlertypus, der gegenwärtig mit dem größten Mißtrauen betrachtet wird. Er gehört zu denen, die mit aller Kraft die sinnliche Erscheinung umfassen und ihr ihre Formen zu entreißen streben, die sie aber doch wieder nur als Stoff und Baustein betrachten und behandeln und aus einer tätigen und lebendigen Phantasie heraus darnach streben, in freien Erfindungen ihr inneres Weltbild sichtbar zu machen. Er will nicht nur Maler, er will Künstler, Schöpfer sein und erblickt in der Kunst letzten Endes nur eine besondere Ausdrucksform des allgemein Menschlichen und allgemeinen Geistigen. Gerade von diesem Bezuge aber möchte die heutige Malerästhetik die bildende Kunst am liebsten abgeschnitten sehen, und so kann sie freilich für Greiners Schaffen kein rechtes Herz haben. Gewiß ist, daß die Deutschen gerade durch das, was heut geringschätzig als Phantasiekunst stigmatisiert wird (als ob Kunst überhaupt etwas anderes wäre, als organisierte und Form gewordene Phantasie!), von Dürer bis auf Klinger viele ihrer originellsten und stärksten Kunstleistungen geschaffen haben, und es entbehrt des Humores nicht, daß der ästhetische Doktrinarismus der Gegenwart ein Element des künstlerischen Schaffens leugnet

oder auszuschalten versucht, das, wie die Erfahrung von Jahrhunderten wahrscheinlich macht, in der Natur des deutschen Volksgeistes besonders tief wurzelt und besonders stark wirkt.

Greiners Phantasie strebt darnach, an der menschlichen Gestalt Beziehungen und Vorgänge geistiger Art zum Ausdrucke zu bringen, und wenn man sich diesen geistigen Gehalt vergegenwärtigt, so erkennt man, daß es in erster Linie einige dunkle Grundfragen des Lebens sind, die er immer umkreist. Da ist das Motiv des Schöpfungsaktes des Prometheus, das ihn wiederholt beschäftigt: der Mensch von der Laune eines Ueberirdischen gebildet und in dies Leben gesetzt, wo er, sich selbst überlassen, sich hilflos und steuerlos fühlt und in unfruchtbarem Kampfe mit seinesgleichen sich selbst aufreibt. Verwandten Geistes ist das schöne Blatt „Gäa“: die Urmutter, eine Frauengestalt von michelangelesken Maßen, die, selbst schlummernd, unbewußt, ihren begehrlichen Kindern aus ewigen Brüsten das Leben reicht (Abb. S. 395). Aber was ihn von allen Menschlichkeiten am stärksten bewegt, das ist das Problem des Weibes. „Immer dasselbe — so bekennt er einmal selbst in einer von Lehrs (Graphische Künste 26, 106) veröffentlichten Briefstelle —: das Weib und die Flucht vor ihm, aber die aussichtslose.“ Er schildert die Pikanterie der Erscheinung der modernen Dame. Er zeigt in der „Civetta“ die frische volle, von natürlicher Koketterie gesättigte Lebenslust. Er stellt das Weib in der sinnlichen Schönheit seines Leibes dar. In seinen Kompositionen bildet dann die Wirkung des Weibes im Menschenschicksale das Motiv. Am Lager der schlummernden üppigen Eva erscheinen die greuliche Sünde mit der Schlange und der Teufel mit dem Apfel, auf ihre künftige Rolle hindeutend (Abb. S. 405). Die drei auf ihre Schönheit eifersüchtigen Göttinnen stellen sich dem Urteile des Paris, das so unendliches Unheil erzeugen wird (Abb. Jahrg. 1900/01, S. 307). In der Blüte des Lebens und doch zugleich vor den Toren des Todes streckt die Verführerin lockend ihre Arme nach dem Manne aus („An das Leben“, Abb. S. 400). Selbst das Ganymed-Motiv wird in diesen Gedankenkreis hineingezogen, denn der olympische Adler scheint den Jüngling einem Weibe zu entführen, das ihn vergeblich zu halten sucht (Abb. S. 401). Am verwegensten hat Greiner das Problem in der Hexenschule behandelt, wo die Niederungen der Erotik gestreift sind, am größten in seinem Hauptwerke „Odysseus und die Sirenen“ (Abb. Jahrg. 1902/3, S. 439). Hier ist das homerische Fabelmotiv rein menschlich umgedeutet: es ist die berückende Macht der Frauenschönheit, die den Vielgeprüften an sich reißen und verderben will und der er nur wider seinen eigenen Willen entgeht. Das Thema vom Weibe wird ja in der modernen Kunst in allen Tonarten behandelt; was Greiner kennzeichnet und auszeichnet, ist, daß er nicht bei der körperlichen Beschreibung des Weibes stehen bleibt und sich nicht in Lüsternheit verliert, sondern den Gegenstand in eine geistige Sphäre erhebt. Und dann: daß er ihn als ein Mann und männlich behandelt. Man kann bei allem nicht einmal behaupten, daß sein Werk erotisch gefärbt sei; es ist etwas von der Art des Historikers in ihm, der sine ira et studio die Dinge darstellt, wie sie sich ihm zeigen. Die plastische



OTTO GREINER ATELIERSZENE (ÖLGEMÄLDE. 1903)



OTTO GREINER
STUDIE ZUR ATELIERSZENE
(FARB. KREIDEZEICHNUNG. 1903)

Gelassenheit seiner Arbeiten wird durch die Gedanken, die ihn bedrängen, nicht gestört; glücklicher als Klinger, den der Mann und sein Werk als ihren Meister bekennen, gerät er nur selten in die Gefahr, seine Schöpfungen durch Grübelei und gedankliche Beziehungen zu beschweren und zu trüben, und vielleicht ist es der den Untergrund seines ganzen Wesens bildende gesunde handwerkliche Zug, der ihn vor dieser Klippe bewahrt. Denn zuletzt mündet doch alle seine Problematik stets in die rationelle Frage: wie mache ich's?

Die Klarheit, Festigkeit und strenge Durchbildung der Form sind es, worauf der künstlerische Reiz und Wert der Blätter und Bilder Greiners in erster Linie beruht. Nirgends findet man bei ihm Unbestimmtheiten, Halbheiten oder Flüchtigkeiten, nirgends versucht er durch Listen oder Dreistigkeiten zu verblüffen, sondern überall zahlt er mit vollwertiger Münze, und Vorzüge wie Mängel geben sich aufrichtig zu erkennen. Seine Schöpfungen ermangeln jener „zuckenden Nervosität“, die heute so geschätzt wird; sie sind Erzeugnisse strenger Selbstzucht, in denen sich die Phantasie durch einen starken künstlerischen Willen und Intellekt gebändigt zeigt; sie besitzen die innere Sicherheit und die Kraft der Reife, und es wird in ihnen jene Ruhe fühlbar, die beim wahrhaft schöpferischen Künstler der unendlichen Meerestiefe gleich unter der Oberfläche der Bewegung und Leidenschaft beharrt und die ihm die Tiefe und die Beherrschung gibt. Greiner ist ein bauender Geist, noch mehr vielleicht ein konstruktiver. Er baut seine Bildgedanken nach tektonischen Gesetzen auf, er konstruiert seine Kompositionen so sorgfältig durch, daß sie zu einem unzerreißbar fest gefügten Ganzen erwachsen. Jeder Einzelheit seiner Entwürfe versichert er sich durch die eingehendsten Studien, und diesem Verfahren verdankt die für Greiners Schaffen so charakteristische Fülle köstlicher Studienblätter ihre Entstehung. Selbst die kaum spannenlangen Figürchen seiner geistvollen Exlibris sind auf diese Weise vorbereitet worden, und die Entstehung des Sirenenbildes kann man von Einzelstück zu Einzelstück bis auf die Olive im Vordergrunde an seinen Studien verfolgen. Die Energie, mit der Greiner der Natur die Motive, Bewegungen und Formen zu entreißen versteht, deren er zu seinen Kompositionen benötigt, und die Feinheit, mit der er bei einem solchen Verfahren den Raum seiner Blätter und Bilder zu füllen weiß, verdient alle Bewunderung, aber freilich ist mit ihm auch notwendig der Mangel verknüpft, daß es seine Arbeiten einer gewissen Leichtigkeit beraubt. Wenn es richtig ist, daß jedes Kunstwerk von einem Hauche der freien künstlerischen Laune, der es seine Entstehung verdankt, belebt sein, daß es nach allen Mühen der Vorbereitung zuletzt doch als ein überlegenes Spiel der schaffenden Phantasie erscheinen sollte, so wird dieser Eindruck durch die immer fühlbare konstruktive und technische Festigkeit und Gediegenheit der Arbeiten Greiners verscheucht, und auf den zarten Schmetterlingsglanz der scheinbaren Improvisation muß man neben den vielen Schönheiten, die sie bieten, verzichten.

Wenn man die gegenwärtige Lage der deutschen Kunst obenhin überblickt, so scheint eine Persönlichkeit wie Greiner isoliert und exzentrisch zu stehen, aber eine nähere Betrachtung lehrt, daß er in der Tradition unserer Kunst seinen sicheren und bedeutenden Platz behauptet. Es ist Menzel, an den er sich zuerst hielt und mit dem er den entschlossenen Wirklichkeitssinn teilt, und Menzels Einfluß auf ihn potenzierte sich, als er sich von Klinger befruchten ließ, der ja selbst von Menzel ausgegangen ist. Durch Klinger aber gewann er Fühlung mit jener Gruppe der Deutsch-Römer, deren große Leistung die Neudeutung, die aus modernem Empfinden entsprungene Vergeistigung der Natur bildet. Die Kunst der Gegenwart sucht ihr Heil in anderen Quellen, aber ich glaube, daß in der von Greiner vertretenen Tradition noch gewaltige, reicher Entwicklung fähige Kräfte liegen, deren eine große Zukunft harrt, und manche Anzeichen weisen darauf hin, daß ein jüngeres Geschlecht, dem es freilich nicht leicht wird emporzukommen, auf diese Tradition zurückzugreifen strebt. Geschieht dies, so wird Greiners Persönlichkeit historisch verständlicher werden, und er wird dann berufen sein, durch sein Schaffen in unserer Kunst fortzuwirken, indem er den goldenen Eimer einer großen und reichen, von ihm treu gepflegten und selbständig weitergebildeten Ueberlieferung einer kommenden Generation reicht.

GEDANKEN ÜBER KUNST

Es führt kein anderer Weg zu neuen Resultaten und zu neuem Sehen, als der der ernstesten Ehrlichkeit. Wehe dem in späterer Zeit, der sich größer machen will als er ist, woran fast alle heute kranken. Nieder auf die Kniee vor der ewigen Natur und lerne erst dienen, dann kannst du Herr sein.

Otto Greiner



OTTO GREINER TEUFEL, EVA UND SÜNDE (LITHOGRAPHIE)

WOHIN?

Man denkt sich sein Teil. Wie wird das alles noch fortgehen mit diesen Ausstellungsschlachten, wo ein Werk das andere zu übertrumpfen sucht und niederschreit!

Oder mit jenen harmonischen Ausstellungen, wo nicht allein die Jury waltet, sondern auch die Hängekommission, die alles, was nicht „paßt", zu den Toten weist. Wie oft passiert da das Gleichgültige und das Besondere bleibt draußen!

Was läßt sich auch dabei machen. Man will vielleicht das Beste, — aber es geht wie in der Philosophie: Zweifel stellen sich ein: „Was ist Wahrheit"; so hier, was ist das Richtige? Tausend Meinungen und kein Ausweg.

Das ist schlimm für die Kunst.

Wenn man von Ausstellungen kommt, versteht man, warum so viele auf den Spuren der modernsten Franzosen wandeln:

Es schlägt. Weh dem, der daneben hängt. Kobaltblau und Gelb, schwedische Flagge, heißt das Rezept.

Was es ist, bleibt gleichgültig. Gleichgültig, ob das eine Zitrone oder die Nase einer alten Bäuerin ist, ob man Metall malt oder Stroh, ob einen Milchtopf oder das Firmament: Von Stofflichkeit nicht die Spur. Doch es wirkt.



OTTO GREINER MÄNNLICHER AKT (ZEICHNUNG. 1898)

Aber, Herrgott, die Welt ist doch nicht bloß Plakat und Farbfleck, am wenigsten in der Staffeleimalerei!

Es würde garnicht dahin gekommen sein, daß die Menschen originell zu sein vorgeben, indem sie glatt eine Manier annehmen, wenn die Bilder nicht für Ausstellungen, sondern für Wohnräume gemacht wären und dort gezeigt würden. Brutalitäten hält man denn doch auf die Dauer nicht aus. *Herrlicher Leibl!* Wo sind deine Jünger? Alter, feiner Trübner, wo sind deine Nachfolger? *Unser deutsches Land ist nun mal keine Provence!*

Man kann sagen: Wir sitzen drei Vierteljahr rund gerechnet ohne Sonne da. Wie

knapp sind die Zeiten, wo wir flutendes Licht sehen und beobachten können. Jeder, der draußen studiert, wird das bestätigen. Leuchtende Farben — frommer Wunsch. Das Charakteristische vielmehr, — wenigstens für den Norden, — ist das feine Grau, das Tonige.

Und in diesem Tonigen eine Fülle der feinsten, gebrochenen farbigen Abstufungen zu geben, galt von je als eine der schönsten Aufgaben künstlerischer Arbeit.

Das Gute liegt uns wahrlich nahe genug.

Ist Norddeutschland durch vornehm gehaltene Ruhe ausgezeichnet, so gibt der Süden satte Tieffarbigkeit.

Das Flimmern der Sommersonne — sollen wir darauf warten?

Ach, wir Armen!

Aber jedes Licht hat seine eigene Schönheit: die gilt es zu packen!

Das Gute zeitigt allerdings die van Gogh-Strömung: Flausein gibt es nicht! Und die Gefahr: schwarz-weiß und nicht farbig zu sehen, liegt uns Deutschen leider sehr nahe. Den ganzen langen Winter, wie sieht man Menschen? Schwarz, schwarz, schwarz! Hie und da dunkelblau oder in anderer tiefer Farbe. Freudigkeit — Gott sei Dank — bringen nur der Karneval, die Feste und die Kirche.

Immerhin etwas!

Wenn man das Straßenleben, Bahnhöfe etc. beobachtet: die längste Zeit des Jahres: Dunkelheit.

Wie natürlich, daß sich da breite Ströme der Graphik zuwenden, wo alles in Linie und Hell — Dunkel gepackt sein will.

Nicht zufällig erstanden uns Dürer, Rembrandt, Klinger!

Wir müssen uns besinnen, daß wir eingewurzelt sind in einen ganz anderen Boden wie die Franzosen.

Daß wir von schwererem, erdenschwererem Schrot und Korn und auch Erben von Marées, Schuch, Leibl, Rethel, Feuerbach sind, und wollen uns dessen bewußt werden, daß die große, klassische Münchener Zeit der siebziger Jahre von uns etwas verlangt, nämlich Vertiefung. Darauf hinzuweisen möchten diese Zeilen beitragen.

BÖDECKER

OTTO GREINER „MEIN ZEICHENLEHRER“ (LITHOGRAPHIE)

RÖMISCHE AUSSTELLUNGEN

Der Deutsche Künstlerverein in Rom hat in einem kurzen Zeitraum zwei Ausstellungen beherbergt. Dem römischen Publikum war es ganz unbekannt, welche Fülle bedeutender Kunstwerke namhafter deutscher Künstler in Rom verborgen sind. Kamen doch alle unsere großen Künstler nach Italien und Rom und ließen hier Werke. Die einen schon anerkannt und berühmt, die anderen unbekannt oder gar verkannt.

Am besten vertreten in der Ausstellung ist HANS VON MARÉES. Nicht nur mit seinen Bildern, seiner farbenprächtigen „Entführung Ganymeds“, seinen allegorischen Bildern und dem Porträt seines Freundes Prof. Dohrn, der ihm den Auftrag zu den großen Neapler Freskobildern gab, sondern auch am interessantesten durch eine große Anzahl Entwürfe zu den Gärten der Hesperiden und Studien aus dem Besitze des Herrn Pallenberg. Hier offenbart sich Marées ganzes Können und seine an antike Reliefs gemahnende wundervolle Einfachheit und Ruhe der Linien. Von BÖCKLIN finden wir einige im Geiste pompejanischer Fresken gemalte Skizzen und Fragmente, einen reizenden Faun, der einer Amsel ein Liedchen vorpfeift, voll Romantik und Poesie (aus dem Besitz von Frl. Erhard),



OTTO GREINER — HERKULES BEI OMPHALE (ÖLGEMÄLDE. 1905)

einige Landschaften und einen im pathetischen Schmerz verzerrten Frauenkopf. ANSELM FEUERBACH, der die bedeutsamste Zeit seines Lebens in Italien verbrachte, hat nur wenige Werke hier zurückgelassen: eine reizende Szene badender Kinder, eine Landschaft mit zwei sitzenden Gestalten, einige Zeichnungen (eine Tamburin schlagende Putte, eine Amazone zu Pferd, ein Frauenkopf zum Gastmahl des Plato und „Orpheus und Eurydike"). Von LENBACH ist eine Anzahl Porträts ausgestellt. Es sind zum Teil schwächere Arbeiten und skizzenhaft wiedergegebene Köpfe: Gräfin Taverna mit ihren Kindern, der Herzog von Sermoneta, das prunkhafte Bild der Königin Margherita, das Bildnis der Mutter des Fürsten Bülow, die Profilstudie Papst Leos XIII. u. a. KLINGER und GREINER, die zwei Lebenden, brachten der erstere das große Bild eines Athleten, dem ein schlotterndes Männchen die Gewänder hält, (im Besitze Otto Greiners) und letzterer ein Bildnis seiner Frau mit der Mandoline.

Die Plastik ist etwas stiefmütterlich behandelt: ADOLF V. HILDEBRAND hat eine Anzahl genialer Porträts und Reliefs in Marmor, Bronze und Wachs, ARTHUR VOLKMANN den lebensgroßen Akt eines jungen Mädchens gesandt.

Die ausgestellten Radierungen sind meist schon bekannt, so die verschiedenen Zyklen von KLINGER („Die Geschichte einer Liebe", „Vom Tode", „Brahmsphantasie"), GREINERS „Hexenschule", STAUFFER-BERNS „Bild seiner Mutter" und „Gustav Freytag", GEYGERS „Darwinistische Disputation", ein Meisterwerk moderner Graphik.

Schwieriger ist es über die zweite Ausstellung zu urteilen. Sind es doch meist noch kämpfende jüngere Künstler, die sich hier zeigen, viele von ihnen noch in der Entwicklung begriffen. Im ganzen bietet die Schau ein Bild von Streben und ernster Arbeit. Der in einer gewissen konventionellen Auffassung befangene HANNEMANN bringt die Fürstin Rospigliosi und ein Herrenbildnis, COULIN ein in den Farben reizendes Kinderbild und einen Mädchenakt, NÖTHER verschiedene vortreffliche Frauenköpfe auf getöntem Papier und eine schöne Landschaft, BRIOSCHI Bilder aus der römischen Campagna, GUTSCHER, SUHANECK Landschaften. Meister OTTO GREINER hat nur wenige kleinere Werke gesandt, einen anmutigen lachenden Kinderkopf, ein Frauenporträt und eine farbige Zeichnung (Landschaft) — sämtlich in Privatbesitz.

Schwarzweiß ist gut vertreten durch die schönen Steindrucke HEYNES, die feinen Radierungen ALFRED EHLERS', die meist Berlin und Umgebung behandeln und die melancholische Schönheit der Mark Brandenburg verherrlichen, die manchmal allzu romantischen, aber immer schönen Radierungen RÖDERS und römische Veduten von FEUERSEN. LIPINSKY, ein Meister der Technik, zeigt sehr fein ausgeführte Zeichnungen und Radierungen, COULIN schöne Studienblätter.

Die Skulptur bringt die mannigfaltigsten Kunstanschauungen zur Darstellung. Prof. GÖTZ stellt sein bekanntes Wasser schöpfendes Mädchen und ein Kinderköpfchen aus, SCHRÖDTER das gute Relief eines Kriegers, MÖLLER eine Frauenbüste u. a., R. BEDNARZ einen stark an französische Schule gemahnenden Frauentorso, K. KNAPPE einen schönen medusenhaften Frauenkopf mit seltsam dürstendem Ausdruck, und die kleine Statuette einer kauernden Frau. RÖLL hat zwei Büsten und einige Skizzen, GLICENSTEIN, KARL GABRIEL, WEIHRICH, HUNT DIETRICH und M. C. KLEIN Porträts, Medaillen und Bronzen. H. B.



OTTO GREINER STUDIE „TÄNZERIN" (ZEICHNUNG. 1896)

VON AUSSTELLUNGEN

BERLIN. Die kleine, aber sehr gewählte Ausstellung von Werken CÉZANNES, die *Paul Cassirer* jetzt nach dem Schluß der eigentlichen Saison und zur Zeit der Eröffnung der Sommerausstellungen seinen Getreuen zeigt, hätte besser innerhalb der Ausstellung der Secession ihren Platz gefunden, hätte sie doch dort den ruhenden Pol bilden können und zugleich mit der schönen „Arlésienne" des van Gogh als Deutung für manche Wagnisse der Jüngsten gedient. Kein Bild wäre besser geeignet, ein Licht auf die Bestrebungen des für die meisten ganz rätselhaften Picasso zu werfen, als die Landschaft aus der spätesten Zeit Cézannes, die erste der Art, die hier gezeigt wird. Wie aus



OTTO GREINER
RÖMERIN (PASTELL. 1901)

Farbflächen gemauert und ganz aus einer einheitlichen Tonskala gebaut ist dieses Bild, eine „komponierte“ Landschaft, neben der alle früheren Landschaften Cézannes gleichsam etwas Zufälliges, etwas noch Vedutenhaftes behalten, so sehr auch sie schon abstrahierend die Eindrücke verarbeiten. Geisterhaft, wie ein schwerer Traum wirkt dieses Bild, die Formen scheinen sich zu verdichten, das Sonnenlicht schwindet, und ein neuer Rhythmus von Farben und Flächen entsteht. Diese Bilder sind es, an die die Jüngsten in Paris anzuschließen versuchen, und eines von ihnen wenigstens hätte man an der Stelle zeigen müssen, an der man zum ersten Male diese Versuche vorführte. Neben Landschaften sind vor allem Porträts diesmal ausgestellt. Die Stilleben waren es, die zuerst den Namen Cézannes in weitere Kreise trugen. Die Landschaften folgten. Nun sind wir bei den Köpfen angelangt. Aber es bleibt noch der Weg zu den Kompositionen zurückzulegen, von denen nur eine — eine der großartigsten allerdings — vor ein paar Jahren in Berlin in der Ausstellung der Secession gezeigt und damals noch viel zu wenig verstanden wurde.

Was sonst bei Cassirer zu sehen ist, leidet allzu schwer unter der Nachbarschaft eines Großen, um neben ihm gewürdigt werden zu können. Und es soll hier nur noch von einer anderen Ausstellung kurz die Rede sein, der zweiten, die die Zeitschrift *„Der Sturm“* veranstaltet, und in der die so viel beredeten italienischen *Futuristen* zu Worte kommen. Zu Worte kommen im eigentlichsten Sinne, denn die Bilder, die sie zeigen, sind nicht viel mehr als eine Illustration ihres Programmes, das ein Literat ausgeheckt hat, und das mit dem visuellen Erfassen der Welt, das doch nun einmal das Gebiet der Malerei ist, nicht das mindeste zu tun hat. Daß man die verschiedenen Stadien eines Vorgangs, das vage Erinnerungsbild komplexer Erscheinungen wohl in den Zeitkünsten, vor allem der Dichtung, wiedergeben kann, nie aber mit den Mitteln der Malerei, deren Gebiet das Räumliche ist, damit muß der bildende Künstler sich abfinden, und jede Bewegungsdarstellung muß sich auf das Bild eines einzigen bewegten Momentes beschränken. Die Futuristen haben ein neues Mittel erfunden, sie zerschneiden die Dinge und setzen die Stücke willkürlich aneinander, so glauben sie Teile, die verschiedenen Zeitmomenten angehören, visuell zu vereinigen, aber will man ihre Bilder verstehen, so kann man sie nur lesen, wie man Worte einer Erzählung nacheinander liest, und wirklich verstehen kann man sie nur, wenn man die Erklärung des Programmbüchleins zur Hand hat. Daß man für solche Kunstbetätigung nicht mehr braucht, als eben auf irgend eine Weise malen gelernt zu haben und dann brav die Regeln des Manifestes zu befolgen, liegt auf der Hand. So gibt es angenehme Modemaler, biedere Segantinischüler und rechte Kitschkünstler unter den Futuristen, wenn man über die etwas äußerlichen Extravaganzen hinwegsieht. Einer von ihnen, SEVERINI mit Namen, hat ein sehr großes Bild eines Pariser Tanzlokales gemalt. Man sieht Stücke von Zuschauern, von Tischen, Gläsern, Gesichtern, Hüten, Kleidern, dazwischen Beine von Tänzerinnen, das Ganze ein Teppich hübscher Farbflächen, und ein modernes Café könnte nichts Besseres tun als diese Leinwand zu erwerben, die ein farbiger Wandschmuck wäre, und mit deren »Lektüre« zugleich die Gäste sich besser unterhalten könnten, als mit allen Witzblättern und illustrierten Zeitschriften. Aber ernst nehmen kann man diesen mit geschickter Reklame inszenierten Witz nicht, und so viele „ismen“ unsere Zeit schon hat entstehen sehen, der Futurismus wird gewiß so rasch verschwinden, so unvermittelt er in die Welt gesetzt wurde. GLASER

MÜNCHEN. In *H. Thannhausers Moderner Galerie* im Arcopalais hat während des Monats April die Gruppe der bildenden Künstler der *„Sema“* zum erstenmal eine Kollektivausstellung veranstaltet. Diese Vereinigung, deren Namen mit dem gemeinsamen Zeichen in Zusammenhang steht, mit dem alle Mitglieder ihre Arbeiten zu signieren gehalten sind und unter dem sie ihr vorgesetztes Programm zu erfüllen hoffen, strebt engsten Zusammenschluß der verschiedensten Künste an und sucht die verheißungsvollsten Kräfte der Moderne zu organisieren. Durch gegenseitige Anregung soll immer stärkere Vertiefung des künstlerischen Wollens erreicht werden und es ist der Vereinigung, die nun schon fast ein Jahr existiert, daher zunächst auch weniger darum zu tun, viel und oft vor der Oeffentlichkeit zu paradieren, als vorerst einmal tüchtige innere Arbeit zu leisten. Die Ausstellung bei Thannhauser sollte nur einen Ueberblick über die Potenzen verschaffen, die sich in der Gruppe zu gemeinschaftlicher Tätigkeit zusammengetan haben. Vertreten waren die Herren CASPAR, FRICKE, GENIN, GERSTEL, HERRMANN, HOFMANN-JUAN, JAGERSPACHER, KLEE, LAAGE, OPPENHEIMER, SCHARFF, SCHINNERER, SCHÜLEIN, SCHWALBACH, ZAK und Frau CASPAR-FILSER, und der Gesamteindruck der eingeschickten Bilder, Plastiken und graphischen Schöpfungen war der ausgesprochen expressionistischer Absichten und des Hinstrebens nach einer zu einem geschlossenen Zeitstil führenden Synthese der bildnerischen Mittel. Ich versage mir hier, auf die Leistungen der Semamitglieder im einzelnen einzugehen, es wird sich im Laufe des heurigen Jahres wohl noch Gelegenheit bieten, über die Ideen, von denen sich die Vereinigung leiten läßt, und ihr Programm ausführlicher zu sprechen.

Interessant war bei Thannhauser diesmal auch die Ausstellung des Bonner Malers MACKE, dessen Kollektion manch fein empfundenes Werk aufwies und bei dem man vor allem seinen koloristischen und kompositionellen Fähigkeiten Anerkennung zu zollen Veranlassung fand.

Bei *Brakl* kommen G. LEHMANN und H. BING zu Wort, zwei jüngere Künstler, die meines Wissens in München ebenfalls zum erstenmal mit Sammelausstellungen auftreten. Bing ist als Karikaturenzeichner von unseren bedeutenden Witzblättern her ja schon ziemlich bekannt, er führt eine Serie Pariser Ansichten in Tuschzeichnung vor, die demnächst zu einer Mappe vereinigt werden sollen und eine schon souveräne Sicherheit in den technischen Mitteln erweisen. Das Wesentliche ist mit knappen und kraftvollen Strichen rassig und geistreich zur Anschauung gebracht, in einer Manier, die sich zwar an französische Vorbilder anschließt, immerhin aber in persönlicher Weise verarbeitet ist. Lehmann ist eine der Hoffnungen der neueren Malerei. Seine neoimpressionistisch hingesetzten Bilder sind von bestrickender Unmittelbarkeit und ungeheurer Frische; besonders hervorgehoben werden müssen einige Veduten italienischer Städte, bei denen sich wärmste Farbenpracht mit bestem struktivem Gefühl für das Bildganze eint. ROHE



OTTO GREINER LANDSCHAFT „TERRACINA“ (PASTELL. 1898)

DIE BEGAS-AUKTION

BERLIN. Vom 15. bis 17. April hat das Kunstauktionshaus von Heilbron den künstlerischen Nachlaß von Reinhold Begas versteigert. Die Hoffnung, daß der preußische Staat vorher den ganzen Nachlaß ankaufte, um, wie es von verschiedenen Seiten angeregt war, den Grundstock zu einem Begas-Museum zu legen, hat sich nicht erfüllt. Immerhin sind bei der Auktion verschiedene Werke in staatlichen Besitz übergegangen. So kaufte die Nationalgalerie die Gruppe „Venus und Amor“ für 16500 M, dann die „Totenmaske Menzels“, sowie „Menzels rechte, den Pinsel haltende Hand“ und den „Naturabguß der linken Hand“, schließlich ein „Badendes Mädchen“ für 1400 M. Als Hauptkäufer trat Geheimrat Woog auf, der in seiner Villa im Grunewald einen Begassaal eingerichtet hat, für den er folgende Werke ankaufte: „Adam und Eva“ (Bronzegruppe) für 1300 M, Kindergruppe (Marmor) für 8000 M „Der elektrische Funke“ (in kleinerer Ausführung) für 21200 M, wie auch dasselbe Werk in Marmor ausgeführt für 67000 M, „Kentaur und Nymphe“ (Bronzegruppe) für 1800 M. An sonstigen Preisen wurden erzielt: „Nackter Knabe“ (Brunnenfigur in Bronze) 15000 M, Büste Bismarcks 9600 M, zwei kleine Bronzemodelle für Denkmäler Wilhelms und Alexanders von Humboldt 15000 M, die Prometheusgruppe 45000 M, Mädchenkopf (Begas' Tochter) 2800 M, Porträtbüste von Lassalle 3200 M, „Faun tröstet die Psyche“ 37000 M, „Faun mit Flöte spielender Putte“ 9550 M. Die Gesamteinnahme bezifferte sich auf rund 350000 M. Ein Teil des Nachlasses steht übrigens noch in Begas' Atelier und soll im Herbst in einer Atelierversteigerung zum Verkauf kommen. Der berühmte Sarkophag für Strousberg, der auf der Auktion Heilbron war, gelangte nicht zum Verkauf, da nicht der von den Erben Begas' geforderte Preis von 60000 M erzielt wurde. Der preußische Staat soll beabsichtigen, das Werk anzukaufen. Auch ein zweites großes Werk, „Eva mit Kain und Abel“, das um 25000 M angesetzt war, ist vom Verkauf zurückgezogen worden.

NEUE KUNSTLITERATUR

Alt, Th. Die Herabwertung der deutschen Kunst durch die Parteigänger des Impressionismus. (Mannheim, F. Nemnich, 1911; M 8.50.)

In der vorliegenden Arbeit führt der mit seinem ästhetischen Stoff und mit den zeitgenössischen Vorgängen in der Kunst und im Kunsthandel innigst vertraute Verfasser den Kampf um die Gesundung unserer Kunstverhältnisse nach zwei Seiten hin. Im ersten Teil, den „Grundzügen der praktischen Aesthetik“, wird mit streng aufbauenden, philosophisch praktisch gehaltenen Ausführungen dargetan, daß der kunstwissenschaftliche „Historismus“ nicht imstande ist, genügende Normen für ein gesundes Kunstschaffen zu geben und daß es ebenso unzulänglich ist, der nur liebhaberisch kennerschaftlichen Kunst-

betrachtung zu vertrauen. Dr. Alt kehrt mit der außerordentlich scharf und allseitig durchdachten Forderung einer normativen Aesthetik zum Grunde alles umfassenden und vernünftigen Erkennens zurück: zur Wiedergewinnung des Vertrauens zum gesunden Menschenverstand, zum Vernunftmäßigen im Kunstschaffen und Kunstgenießen, weil darauf im letzten Grunde Freiheit, Größe und Würde der Kunst wie der Menschheit beruhen, denn „außerhalb der Vernunft gibt es keine gesunde, geschweige denn eine große Kunst". — In diesem ersten glänzend und sachlich geschriebenen und trotz der Schwierigkeit der Probleme auch gut lesbaren Teil, auf den der Verfasser meines Erachtens den Hauptwert zu legen scheint, wird den Philosophen der Aesthetik und den von Snobismen und Einseitigkeiten freien Kunstkennern die Freude einer unerschütterlichen Wahrheit bereitet. Die gegnerischen Kunstmitläufer werden vor der Wucht der gegebenen Beweisführungen die Segel streichen müssen. Den Hexensabbat von Snobismus, Geschäftsinteressen, Individualitätssucht und Modenachäfferei hat Dr. Alt, mit seiner „praktischen Aesthetik" gebannt, wenn es im Kunstleben unserer Zeit noch eine Besinnung auf die Würde der Kunst gibt. Insofern ist das Altsche Werk als eine reinigende und befreiende Tat von ungeheurem Wert gerade in einer Zeit, in der die absurdeste Leichtfertigkeit immer wieder ihr Wesen zu treiben versucht. Der erste Teil des Buches von Dr. Alt wäre an sich schon eine wertvolle Leistung; diese erhält aber noch eine kulturelle Bewertung durch den zweiten Teil, der dem „Impressionismus" gewidmet ist. Es ist der Kampf gegen den vom Impressionismus heilig gehaltenen Skizzismus, gegen den flächigen, linearen Stilismus, gegen die Expressionisten und Symbolisten, gegen die Tupfer, Kleckser und Strichler, kurz, gegen jede subjektivistische Manier. Außerdem ist ein staunenswert reiches Material zusammengetragen über die Zustände, die heute im Kunsthandel, Museumsbetrieb und in der Kunstschriftstellerei herrschen. Schon in diesem Betracht hat Dr. Alts Buch Kulturwert. Die Darlegung geht darauf aus, darzutun, wie durch Historismus, Kunstpolitik und Händlerpraxis die deutsche Kunst entwertet und der künstlerischen Mode der Boden bereitet wurde. Der nach Vinnens „Protest" fast verzweifelten Lage der deutschen Kunst ist durch Dr. Alt ein gesundes und starkes Rückgrat gegeben worden. Sein Werk, aus der Lebenspraxis auf die unangreifbare Höhe der wissenschaftlichen Erkenntnis geführt, ist eine wahrhaft deutsche Tat, denn sie ist, ohne Rücksicht auf irgendwelche Interessen, nur um ihrer selbst willen getan. DR. B.

Constable, John. Eine Selbstbiographie aus Briefen, Tagebuchblättern, Aphorismen und Vorträgen. Aus dem Englischen des C. R. Leslie übersetzt und herausgegeben von E. Müller-Röder und Arthur Rößler. M 8.50. Berlin, 1912. Paul Cassirer.

Charles Robert Leslie (1794—1859), Maler und Akademieprofessor in London, mit dem großen Meister der englischen Landschaftsmalerei durch langjährige Freundschaft verbunden, hat diese Sammlung von Dokumenten zusammengestellt, die den äußeren Ablauf dieses reichen Lebens und, was mehr ist, die künstlerische Entwicklung des Meisters, die allmähliche Herausbildung und Festigung seiner Anschauungen authentisch illustrieren. Schon die ersten eigenen Kundgebungen Constables vermitteln den stärksten Eindruck von der Ruhe, Sicherheit und Kraft, mit der der junge Künstler seines Weges ging, der Meisterschaft entgegen. Er scheint fast von vornherein jene Erkenntnisse besessen zu haben, die ihn in der Folge zum genialen Maler machten: in erster Linie das äußerste Mißtrauen gegen jede Art von Manier, die ein Nachahmen von bereits Geleistetem und daher das stärkste Hemmnis des Lernens vor der Natur und jeder lebendigen Fortbildung der künstlerischen Ausdrucksmittel ist. „Wenn ich mich hinsetze, um eine Skizze nach der Natur zu machen, so ist es mein Erstes, daß ich darnach trachte, zu vergessen, je vorher ein Gemälde gesehen zu haben." Das ist die Zauberformel, die Meisterwerke erzeugt. — Die mitgeteilten Vorträge Constables, die in der Royal Academy gehalten wurden, sind Schulbeispiele für sachliche Behandlung kunsthistorischer und ästhetischer Spezialfragen. Jeder Ausspruch strahlt innerlich von dem gesunden, offenen Sinne des Mannes, von jener Heiterkeit und Gefaßtheit des Geistes, die er stolz und selbstironisch als seine „Phantasiearmut" zu bezeichnen pflegte. Es ist charakteristisch, daß er von sich sagen konnte, er habe nie in seinem Leben einen Roman gelesen. Es kommt darin nur zum Ausdruck, was ihn als Maler groß gemacht hat: der entschiedene Sinn für das Wirkliche, für das Wahre in Leben und Kunst. — Die Uebersetzung liest sich recht gut, die Ausstattung ist würdig. Recht willkommen sind die beiden zeitgenössischen, lithographischen Porträts aus Constables Jugend und seiner späteren Zeit. WILHELM MICHEL

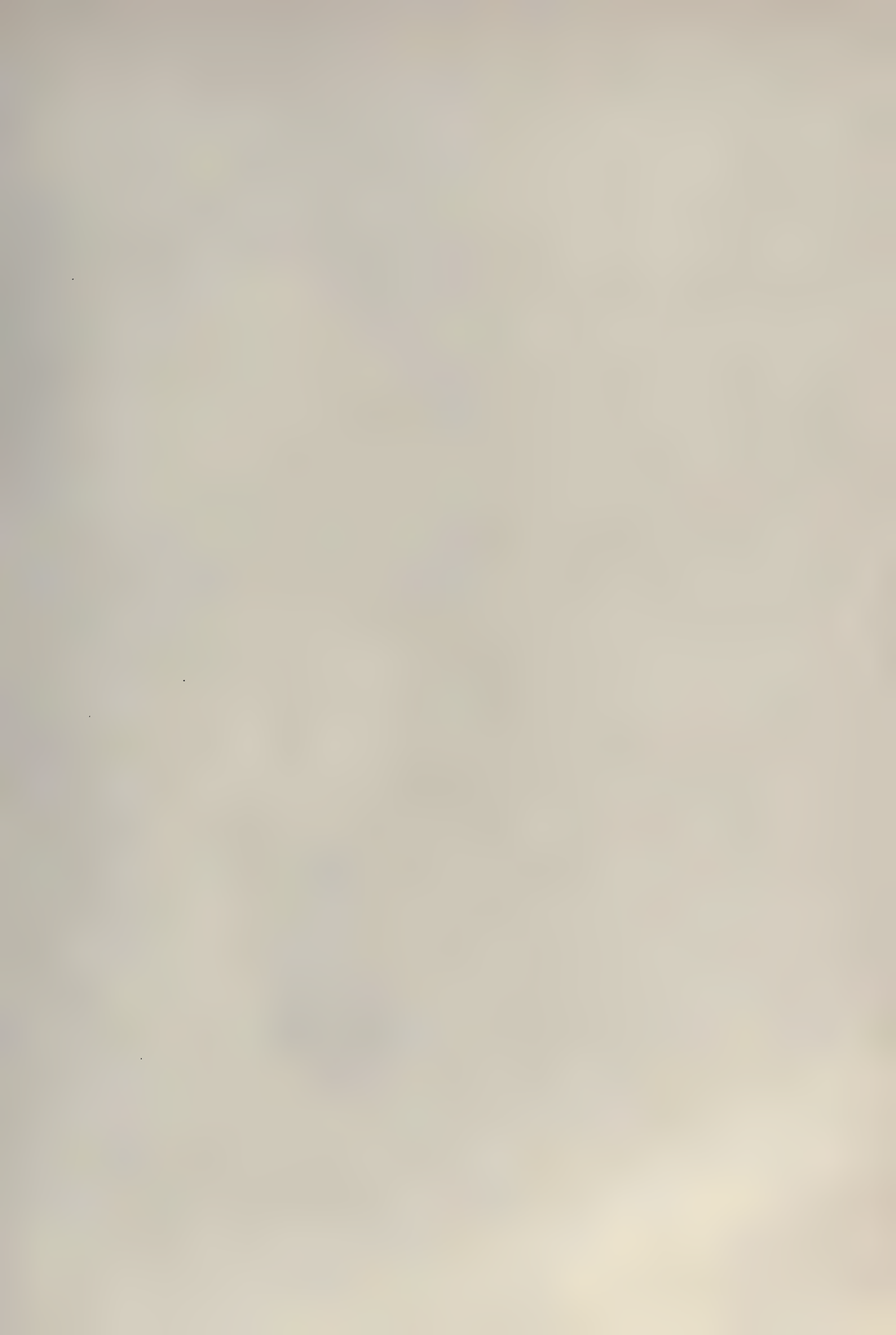
Osborn, Max. Geschichte der Kunst. 6 M. Berlin-Wien 1912, Ullstein & Cie.

„Eine kurzgefaßte Darstellung der Hauptepochen" verspricht der Titel. Es ist ein populäres Unternehmen, für große Abnehmerkreise bestimmt, und dieser Bestimmung dürfte das Buch im ganzen recht wohl genügen. Eigene Arbeit und eigene Erkenntnisse treten insbesondere in der Schilderung der jüngsten Entwicklungen hervor, die der Darstellung der französischen Malerei einen geziemend breiten Raum gönnt. Der geschmackvolle Schriftsteller bekundet sich in der anständigen Stilisierung der Einzel-Beurteilungen, die sich von den literarisch unzulänglichen Leistungen der landläufigen Handbücher vorteilhaft unterscheiden. Den Abbildungen kann kein besonderes Lob gespendet werden. Die hohe Auflage macht die geringe Qualität der Illustrationen zwar begreiflich, aber es ist noch die Frage, ob bei dem heutigen Stande unserer Buchkultur eine populäre Preisstellung durch Vernachlässigung eines so wesentlichen Bestandteiles des Buches, wie es die Abbildungen sind, erkauft werden darf. W. M.

PERSONAL-NACHRICHTEN

CHEMNITZ. Wie bekannt, sollte der vierte Villa Romana-Preis, der einem Graphiker zuzufallen hatte, aus Anlaß der Graphischen Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Chemnitz verteilt werden. Das Preisgericht unter dem Vorsitz Max Klingers hat den Preis nunmehr dem Maler GEORG GREVE-LINDAU in Weimar verliehen.

GESTORBEN: In Kiew (Rußland) der ukrainische Genremaler NICOLAJ PIMONENKO; in Romanäs (Schweden) der Maler Professor KNUT EKWALL, hauptsächlich auch bekannt als Illustrator, so zum Beispiel der Frithjofsage; in Hahn i. Taunus der 1843 in München geborene Tiermaler ANTON WEINBERGER.





XXIV. Ausstellung der Berliner Secession

LOVIS CORINTH
TÄNDELEI



LEOPOLD v. KALCKREUTH — AUF DEM BALKON

XXIV. Ausstellung der Berliner Secession

DIE XXIV. AUSSTELLUNG DER BERLINER SECESSION

Von Curt Glaser

Von Jahr zu Jahr mehr regen die Ausstellungen der Berliner Secession zu nachdenklichen Beobachtungen an. In den ersten Zeiten ihres Bestehens nahm man sie hin, wie sie geboten wurden, ärgerlich die einen, mit froher Zustimmung die anderen. Heut kann sich keiner mehr so recht entrüsten, denn das, wofür man von Anfang an kämpfte, hat sich im Grunde längst durchgesetzt, und von den anerkannten Führern der Bewegung dürfte so leicht keiner mehr auch in den offiziellen Ausstellungen eine Zurückweisung erfahren. Aber auch die freudige Zustimmung von ehedem fehlt. Wieder fühlt sich die Jugend zurückgesetzt, ausgestoßen. Eine neue Secession ist erstanden, und schon muß sich die andere, die eigentliche den Beinamen der „Alten" gefallen lassen.

Es ist schnell so gekommen, schneller, als man es geahnt hatte, da man die Vereinigung gründete und das erste Programm schrieb, das man entwicklungsfähig glaubte mit jeder neuen, starken Jugend. Aber in Wahrheit ist niemals in künstlerisch produktiver Zeit ein Jahrzehnt spurlos an den Dingen vorübergegangen. Man sollte nicht allzusehr über das Geschwindtempo unserer Epoche klagen, das man mit Expreßzügen und Automobilen vergleicht. Auch zu Raffaels und Rembrandts Zeiten vollzog sich die Entwicklung der Kunst sichtbar genug beinahe von Jahr zu Jahr.

Man müßte blind sein, um nicht auch innerhalb der Ausstellungen der Secession, deren bereits 24 zu zählen sind, die Entwicklung zu spüren. Vieles hat sich verändert. Die Bilder

der älteren Künstler sehen heut anders aus als in den ersten Jahren, und unter den Jungen sind viele neue Namen. Und trotzdem muß man den Ausstellungen der Secession den Vorwurf machen, daß sie nicht ein Spiegel der Zeiten blieben, daß das Programm starrer war, als man ursprünglich glaubte, und daß es nochmals starrer wurde mit den Jahren.

Gewiß ist eine kleine, geschlossene Ausstellung, wie die Secession sie zeigen will, gezwungen, bestimmte Tendenzen zu verfolgen. Die Qualität des Kunstwerkes allein kann nicht entscheiden, sondern eine besondere Richtung muß gefordert werden, um von vornherein den Kreis des Aufzunehmenden zu beschränken und dem Ganzen einen eigenen Charakter zu geben. Aber über diese Richtung, über das Programm muß man sich ganz im klaren sein, um der Ausstellung die Ruhe und Geschlossenheit zu geben, die sie selbst über die Fülle der Einzeleindrücke hinaus zu etwas wie einem Gesamtkunstwerk, eben dem Kunstwerk einer Ausstellung macht.



KARL WALSER — KIRCHE IN BERLIN

XXIV. Ausstellung der Berliner Secession

Und hieran vor allem fehlt es. Entsinnt man sich der früheren Zeiten, in denen Manet und sein Kreis im Ehrensaale hingen, Liebermann sein Bestes hier zeigte, Leibl und Trübner neben ihm, Corinth und Slevogt, als die Führer der Jungen, so wird man mit Schrecken des anderen Bildes gewahr. Es soll durchaus nicht von einem Niedergang gesprochen werden. Die Frage der Qualität steht auf einem anderen Blatt. Aber im Ehrensaale hängt diesmal VAN

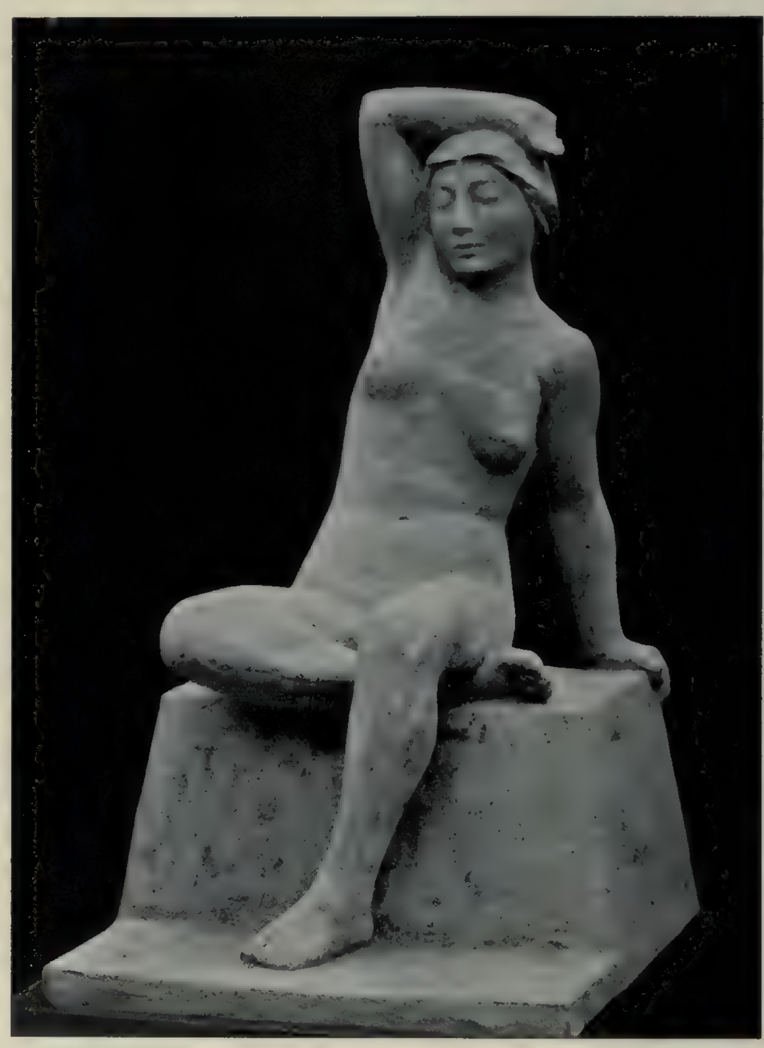


MAX LIEBERMANN — KORSO AUF DEM MONTE PINCIO

XXIV. Ausstellung der Berliner Secession

GOGH, der in früheren Zeiten sich mit schlechten Plätzen mitten unter den Jungen begnügen mußte. Er ist heut der Klassiker, und die herrliche Arlésienne, von der eine bisher weniger bekannte Fassung aus Grönvolds Besitz hier ausgestellt ist, gibt den Ton an wie ehemals Manets Spargelbund oder Fliederstrauß. die Tür oder ließ doch nur widerstrebend den einen oder anderen Vertreter ein und zeigte zugleich durch die Art, wie man ihn hängte, daß man ihn noch nicht ganz ernst nahm.

Diese Zwiespältigkeit, diese Unentschlossenheit ist es, die den Eindruck des Unbefriedigenden bedingt, den die Ausstellung hinter-



HERMANN HALLER — SITZENDES MÄDCHEN
XXIV. Ausstellung der Berliner Secession

Sie sollte wenigstens den Ton angeben, denn man stellte sie so, man gab ihr dieses Gewicht und erkannte unumwunden an, daß sie das Hauptbild der Ausstellung ist, aber man vergaß, das übrige auf sie zu orientieren, oder man vermied sogar diese Möglichkeit, und man wies denen, denen dieses Bild heut dasselbe bedeutet wie der älteren Generation ein Manet, läßt. Ein offener Entschluß wäre solcher Halbheit bei weitem vorzuziehen. Wollte die Secession sich gegen bestimmte neue Strömungen verschließen, so hatte sie ein Recht dazu, und fühlt sie sich stark genug, aus Eigenem Ausstellungen heut noch zu bilden, so nehmen wir sie gern hin. Die Jüngeren würden so gut ihren Platz finden, wie die heut älteren



Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin

ERNST BARLACH
WÜSTENPREDIGER

ihn zu ihrer Zeit suchen mußten. Aber Kompromisse verderben den Charakter, und hier insbesondere gefährden sie auf die Dauer die Möglichkeiten dieser Ausstellungen.

Aber der Motive sind mannigfaltige, und eine Ausstellung, die nicht nur ein ideales, sondern auch ein sehr praktisches Unternehmen ist, kann idealen Rücksichten allein nicht folgen. So ist das Moment der Sensation nicht ganz auszuschalten. Es gab sich von selbst, daß die Werke der Impressionisten bei ihrem ersten Erscheinen in diesem Sinne wirkten. Aber das Publikum gewöhnt sich daran, in den Ausstellungen der Secession Sensationen zu erleben, und das, was man den Erfolg zu nennen pflegt, Besuchsziffer und Popularität, hingen nicht zum wenigsten hieran.

Was früher mit Selbstverständlichkeit sich ergab, fordert ein eigenes Recht nun. Man sucht nach den Sensationen, die das Publikum verlangt, aber sie ergeben sich nicht mehr mit Naturnotwendigkeit aus dem Gesamtcharakter der Ausstellung, sondern sie sind aufgeflickt und sie wirken als Fremdkörper. Eines erklärt nicht mehr das andere, sondern widerlegt es im Gegenteil, und das Publikum wird nicht mehr geleitet, dazu geführt, das, was es zuerst nur um der Sensation willen ansah, auch zu verstehen und zu schätzen, sondern man wirft eben nur seiner Sensationslust einen fetten Bissen hin, den es verdauen mag, wie es kann.

Nur so erklärt sich das merkwürdige Gemisch in dem Eingangsraume, in dem ziemlich wahllos nebeneinander ein paar französische Expressionisten und Kubisten stehen, zusammen mit Pechstein und Oppenheimer. Der stark farbige MARQUET, ein Bild vom Strandleben in St. Adresse, und der tonschöne FRIESZ, eine Landschaft aus Portugal, sind vorzügliche Bilder in ihrer Art. Auch daß die neueren Arbeiten von PICASSO hier zum ersten Male in Berlin gezeigt werden, ist wohl dankenswert. Der Kubismus, von dem in der kurzen Zeit seines Daseins schon genug geredet wurde, ist ganz gewiß ein Nebenweg, und wir glauben nicht, daß eines Tages die gesamte Malerei in diese Bahn einlenken wird. Aber in den Spätbildern des Cézanne sind alle Elemente dieser Malerei so weit vorgebildet, daß diese Folge kommen mußte. Wie man sich auch zu den Resultaten stellen mag, die Konsequenz der künstlerischen Arbeit und die Potenz des Mannes, der als erster den Weg



HEINRICH LINDE-WALTHER — KINDER IM BOOT
XXIV. Ausstellung der Berliner Secession



XXIV. Ausstellung der Berliner Secession

KONRAD VON KARDORFF
MUTTER UND KIND

fand, wird man bewundern müssen, und man bedauert es, daß man nicht ein paar leicht erreichbare Bilder von Cézanne daneben hing, wie sie Cassirer jetzt gerade zeigt, um einem größeren Publikum den Weg zum Verstehen zu erleichtern, und statt dessen einen Raum zusammenstellte, der dem Nichtsahnenden als das Kabinett der Tollhäusler erscheinen soll.

Abkehr vom Naturalismus ist die Parole, unter der sich hier allenfalls auch die widerstrebenden Elemente zusammenbringen ließen. Es ist die Tendenz in den Werken des seltsamen HENRI ROUSSEAU, der ein Zollwächter war und abseits von der Straße der anderen seinen Weg fand. Hier ist ein wirklich Primitiver im Gegensatz zu den vielen Primitivisten, die in den ethnographischen Sammlungen oft wertvolle Anregungen suchen. Aber wenn man einmal Bild und Studie nebeneinander sieht wie in dem Quai Henri IV., sieht man deutlich, daß nicht Zufall, sondern bewußtes Stilisieren zu der Vereinfachung der Flächen führte, die etwa an oberbayerische Marterltafeln zurückdenken läßt (Abb. S. 434).

RICHARD LANGER — STEHENDES MÄDCHEN (BRONZE)

XXIV. Ausstellung der Berliner Secession

Auf anderen Wegen geht MAX PECHSTEIN, von dem man leider nicht die markantesten Bilder ausstellte. Nur der gelbe Akt zeigt, was der Künstler heute kann. Er ist koloristisch eine reife Komposition, geschlossen im linearen Aufbau und von wohltuender Ruhe in der flächenhaften Gebundenheit. Immerhin repräsentiert dieses eine Bild nicht den Künstler, am wenigsten aber in der Zusammenstellung mit den zwei älteren Werken.

Und nun stellte man neben Picasso HERBIN, seinen unbedeutenden Nachahmer, neben Pechstein MAX OPPENHEIMER, mit einem großen Bilde einer Operation, einer künstlichen Neuauflage von Greco, einem Bilde, in dem viel Geschick, aber noch mehr Manier zu spüren ist, dazu ein Bild von HERMANN HUBER, das als einzelnes ganz unverständlich bleiben muß. Vor allem aber suchte man nicht, von diesem Raume, den man als etwas durchaus Abseitiges behandelte, die Brücken zu den übrigen zu schlagen, sondern überließ es dem Beschauer, die Wege zu finden, nachdem man doch an diesem einen Orte eine einigermaßen programmatische Zusammenstellung gegeben hatte.

Man hätte etwa KARLI SOHN mit hierherstellen mögen, dessen „Akte in Felsenlandschaft“ und dessen Bild der „Stadt Anticoli“ eine eigene Entwicklung aus Cézannescher Formensprache darstellen, einen Weg zu starker Farbigkeit, der zu Greco hinführt, ohne doch dessen Wirkungen äußerlich zu imitieren, wie andere es tun. Man vermißt neben ihm leider Hofer, wie man manchen anderen guten Namen unter den Jungen vergeblich sucht. Aber nicht von dem, was fehlt, soll hier die Rede sein, obwohl es manchem fast wichtiger in dieser Ausstellung scheinen mag als das Gebotene.

Schaltet man das wenige, das wir voranstellten, aus und sucht nach dem Gesamteindruck des übrigen, das nun eher imstande ist, ein einheitliches Bild zu bieten, so fällt allgemein das Streben nach großem Format, nach Bildinhalt, die Abkehr von der reinen Zustands- und Landschaftsmalerei auf. Das Suchen nach einem Inhalt, nachdem die



TINA HAIM BILDNISBÜSTE

XXIV. Ausstellung der Berliner Secession

Künstlerästhetik so lange und so gründlich seine Bedeutungslosigkeit gepredigt hatte, ist bezeichnend für die neue Orientierung der Zeit. Aber noch ist nicht leicht zu sehen, auf welchem Wege der neue Inhalt zu gewinnen sein wird. Eine ganze Anzahl von Künstlern sucht das Heil wieder in den biblischen Geschichten, die durch so viele Jahrhunderte willig den Stoff für Maler und Plastiker geliefert hatten. Aber die Geschichte des Heilands, die Uhde noch einmal mit Glück in unsere Zeit transponierte, ist in uns nicht mehr lebendig wie ehedem, und in Ausstellungen wirken heute diese Bilder ähnlich unangemessen wie die zahllosen Bibelrezitationen in den Konzertsälen.

Es ist bezeichnend, daß von Uhdes Art, die Christuslegende in ein neues Gewand zu kleiden, heute nicht mehr die Rede ist. Was man will, ist gerade das Zeitlose dieser Vorgänge, denn es ist die ideale Komposition, nach der man mit allen Kräften wieder strebt. Zwei „Kreuzigungen" sind ausgestellt, die eine von KLAUS RICHTER, die andere von MAGNUS ZELLER, eine „Beweinung" von RUDOLF MÖLLER. Allen fehlt es an dem Ernst und der Vertiefung, die solche Stoffe verlangen. Auch MARTIN BRANDENBURGS „Christus, der den Jüngern erscheint" (Abb. S. 423), ein Christus, der aus dem Zeus von Otricoli umstilisiert ist, Jünger, die halbwüchsige Burschen sind, von religiösem Wahnsinn befallen, kann nicht den Anspruch erheben, das neue Andachtsbild unserer Zeit zu sein. Und FELIX MESECK



MAX BECKMANN AMAZONENSCHLACHT

Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin

ist ungleich glücklicher in einer einfachen „Landschaft mit Obsternte“ als in dem anspruchsvollen Bilde des „Christus als Tröster“.

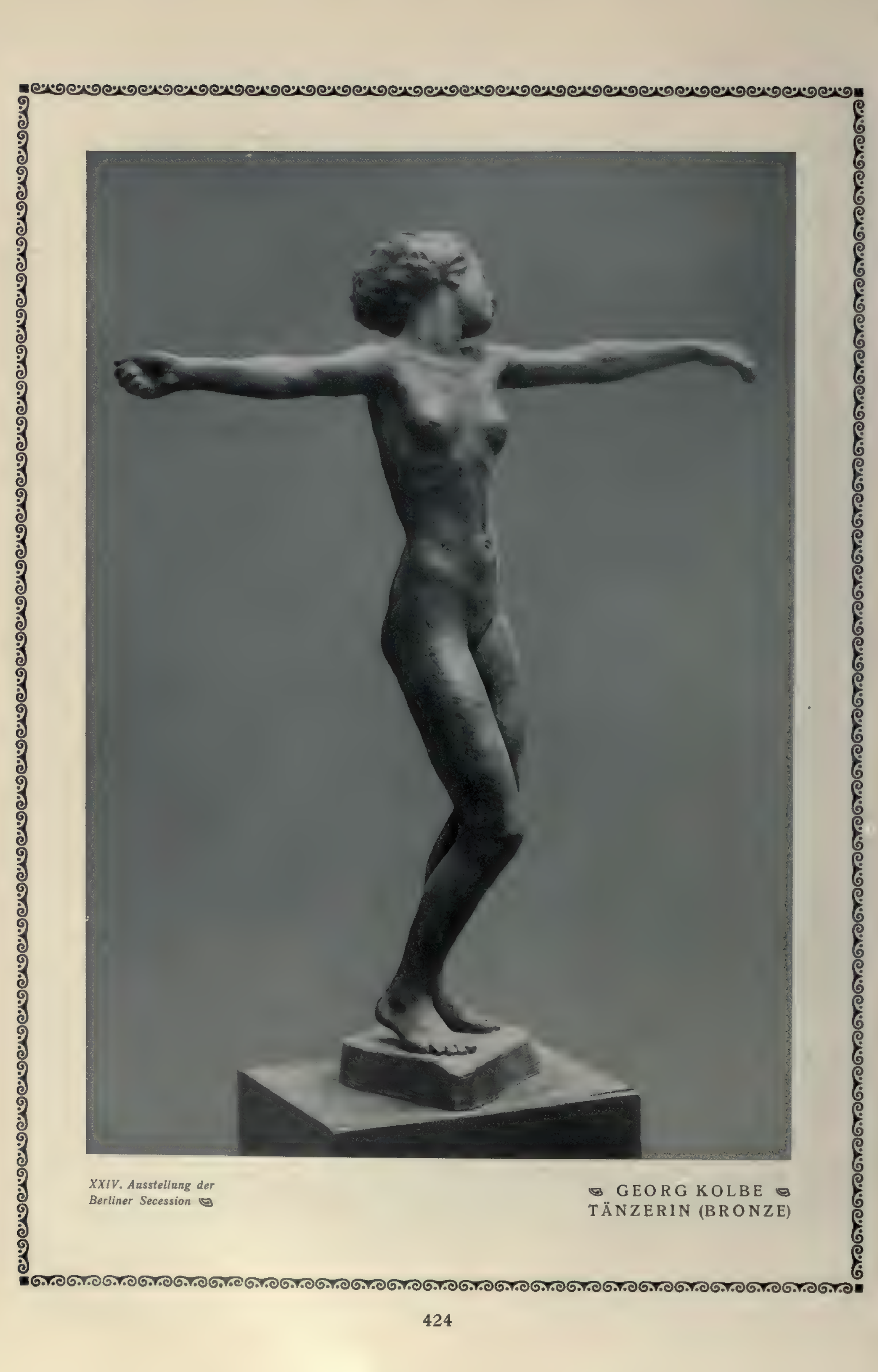
Mehr ins mythologische Gebiet geht BENNO BERNEIS in seinem „St. Georg“, der den Drachen tötet. Es ist eines der ernstesten Bilder der Ausstellung, eine Komposition, die diesen Namen verdient, aber malerisch ist das große Format noch schlecht bewältigt. MAX BECKMANN ist reicher, und der Reichtum ist die beste Eigenschaft seiner großen Bilder, jedoch die „Amazonenschlacht“ (Abb. S. 422) ist als Ganzes nur schlecht bezwungen. Es ist ein entschiedenes Fortschreiten zu größerer Oekonomie, aber noch nicht diejenige Klarheit, die allein die Gewähr ist für den starken Eindruck. In einfacheren Themen, vor allem dem Porträt, gibt Beckmann wieder sein Bestes. Immerhin sind auch seine weniger glücklichen Werke aus ehrlicher Arbeit entstanden und man lernt sie schätzen, wenn man etwa LEO MICHELSONS „Opfer“, ARTUR DEGNERS „Frühling“ sieht, große Leinwände mit Aktkompositionen, denen es an den einfachen Grundlagen des Studiums fehlt.

Soll weiter dem Stofflichen nachgegangen sein, so gibt es ein „Boot mit Schiffbrüchigen“ von MAX NEUMANN, das durch Delacroix inspiriert ist, eine „Lukretia“ von HANS MEID, die den lang verpönten Galerieton nicht ohne Geschick wieder secessionsfähig macht. Und endlich gehört in diese Kategorie KURT TUCHS



MARTIN BRANDENBURG — CHRISTUS ERSCHEINT DEN JÜNGERN

XXIV. Ausstellung der Berliner Secession



XXIV. Ausstellung der Berliner Secession

GEORG KOLBE
TÄNZERIN (BRONZE)



XXIV. Ausstellung der Berliner Secession

GEORG KOLBE
TÄNZERIN (BRONZE)

große Komposition mit „Badenden Frauen“ (Abb. S. 426), die rein akademische Formen nur äußerlich mit den Farben von Cézannes Palette bekleidet. Immerhin muß dieses Bild im Rahmen der Ausstellung als charakteristisch für die neue Orientierung der Kunst genommen werden, etwa im Gegensatz zu PHILIPP FRANCKS „Badenden Jungen“, die in ihrer Art sehr viel höher stehen, aber bezeichnend sind für die anderen Interessen einer früheren Generation.

Man geht nicht mehr den spielenden Reizen des Lichtes und der Farbe nach, sondern man interessiert sich für die Körper und ihre Bewegungen, und dieses im allgemeinsten Sinne, die neuerwachte Freude am eigenen Körper, die sich in Freibädern so gut wie in Nackttänzen ausspricht, dürfte die Richtung andeuten, in der die großen Themen unserer Zeit zu suchen sein werden, und für die einmal hier in der Secession Cézannes großes Bild, das ebenfalls „Die Badenden“ hieß, den Weg gab.

Mit wenig Gelingen bemüht sich seit Jahren EUGEN SPIRO in dieser Richtung und ebenso E. R. WEISS, der diesmal einen malerisch nicht geglückten Akt zeigt. — Einem bekannten Berliner Kritiker konnte das merkwürdige Versehen zustoßen, daß er nach der Katalogabbildung den Akt für eine Plastik nahm. — „Das Waldbad“ von WALTER RÖSSNER endlich, ebenfalls eine große Aktkomposition, transponiert Cézannes Malweise zurück in den weichlichen Ton, den die Schotten einmal zu uns gebracht hatten.

Die Ausbeute an starken neuen Werten, nach denen man in der Ausstellung der Secession sucht, ist herzlich gering, so anspruchsvoll vieles sich gibt. Die Älteren, die in ihrer mitunter zum Üebermaß bekannten Art fortarbeiten, haben zumeist keinen schweren Stand, ihre Bilder in den Vordergrund zu rücken. WALDEMAR RÖSLER zeigt sich hier besser als jüngst bei Cassirer (Abb. S. 434). Seine Landschaften haben eine gewisse Schönheit der Farbenmaterie, die THEO VON BROCKHUSEN, dessen Landschaften sich immer steigender Beliebtheit erfreuen, niemals besitzen. Auch ADOLF HERSTEINS „Thüringer Landschaft“ ist um des schönen Zusammenhanges der Oberfläche willen zu rühmen. Dagegen leiden HECKENDORFS Vorstadtbilder, in denen manche einmal ein Versprechen für die Zukunft vermuteten, an einer Breite, die durch keine Fülle gerechtfertigt wird und



CURT TUCH — BADENDE FRAUEN

XXIV. Ausstellung der Berliner Secession



FRITZ RHEIN — BILDNIS IM FREIEN
XXIV. Ausstellung der Berliner Secession

sind von Jahr zu Jahr die gleichen geblieben. WILHELM SCHOCKEN hat ein Feld von „Lotosblumen“ gemalt. Es ist ein schönes Bild, eine farbig durchgefühlte Komposition von Rosa zu Grün. Auch OTTO HETTNER, den wir als Aktzeichner schätzen, stellt diesmal Landschaften aus, zart im Licht und doch kraftvoll im farbigen Bau. Als starke Talentprobe mag man das farbig gespachtelte „Gartenbild mit dem weißen Haus“ von E. GOTZMANN-CONRAD nehmen, das sich neben den technisch ähnlichen, aber stumpfen Landschaften von KLEIN-DIEPOLD ausgezeichnet hält.

Als eigene Gruppe geben sich die Deutsch-Pariser, zu denen hier GROSSMANN und PASCIN zählen. Grossmann zeigt einige Stadtansichten, auf einen zarten Farbenton gestimmt, koloristischen Aufbau im Gegensatz zur farbigen Auflösung, wie sie der konsequenteste Impressionismus versuchte. Bilder von CURT HERRMANN, der vergeblich von der Technik der Neoimpressionisten aus zur festen Form zu gelangen versuchte, bezeichnen in dieser Ausstellung den Gegensatz. Mit Grossmann zusammen gehört Pascin. Beide kamen von der Graphik her, und es ist eine ähnliche Tonskala, in der Pascin jetzt seine perversen Mädchen, die er für den Simplicissimus zeichnete, farbig malt. Als dritten könnte man KARL WALSER anschließen, der, ebenfalls ursprünglich Zeichner, jetzt ernstlicher als zuvor sich um die eigentlich malerischen Probleme bemüht und in seiner „Kirche in Berlin“ (Abb. S. 414) zum erstenmal ein wirklich tüchtiges Stück Malerei zu zeigen vermag.

Tritt die Landschaft in diesem Jahre nur verhältnismäßig zurück, gehört ihr doch immer noch ein bedeutender Raum, so sieht man Porträts immer weniger, und man muß das als schlimmes Zeichen für den mangelnden Zusammenhang mit einem wahrhaft interessierten Publikum halten. Nicht eben glücklich ist das Bildnis von BERNHARD PANKOK, das die Hamburger Kunsthalle besitzt. KARDORFF gibt in einem Männerporträt seine beste Leistung, die allerdings durch eine der reifen Arbeiten LIEBERMANNS weit in den Schatten gestellt wird. Was sonst an Porträtversuchen zu sehen



R. KRAMSTYK MÄNNLICHES BILDNIS
XXIV. Ausstellung der Berliner Secession

ist, bleibt besser unerwähnt. Und nur die in der Haltung sehr vornehmen, aus Cézannescher Schulung erwachsenen Bildnisse von ROMAN KRAMSTYK (Abb. S. 428) sind als Ausnahmen zu nennen.

LIEBERMANN zeigt außer dem Herrenbildnis den „Korso auf dem Monte Pincio", der kürzlich schon bei Cassirer ausgestellt war, eines der ganz reifen und schönen Bilder seiner letzten Zeit (Abb. S. 415). Auch CORINTH ist ausgezeichnet vertreten, vor allem mit dem Bilde, das er „Tändelei" nennt, eine Frau im Bett, die mit einem nackten Kinde spielt (Abb. geg. S. 413). Das Bild hat etwas von dem Duft der Farbe und dem Reiz der Komposition wie ein guter Fragonard. Das große und pompöse Stilleben, das „Hymnus auf Michelangelo" genannt ist, wird durch dieses zarte Werk weit in den Schatten gestellt. Eigenartig in der fast nur andeutenden und doch ungemein überzeugenden Mache ist der „Mecklenburgische Viehhirt". Ist Corinth, von dem noch ferner die zwei jüngsten für die Hamburger Kunsthalle gemalten Bilder ausgestellt sind, das große Hagenbeckporträt und die schöne Hafenansicht, diesmal ausgezeichnet vertreten, so fehlt Slevogt leider ganz. Auch HODLER ist durch den etwas dünnen weiblichen Rückenakt nur unvollkommen repräsentiert. Ebensowenig wie dieses Bild kann die sehr sympathische, in großen Zügen komponierte Landschaft von HANS THOMA, kann das ernste Bild eines holländischen Dorfidylls von JOZEF ISRAËLS (Abb. S. 431) etwas Neues über lang anerkannte und wohlbekannte Meister aussagen. Und so freut man sich gewiß, dem schönen Bildnis der Gräfin Treuberg von WILHELM LEIBL und zwei Porträts von THEODOR ALT hier zu begegnen, ohne doch zu empfinden, daß sie zu einer Oekonomie des Gesamtbildes beitragen könnten.

Nur KALCKREUTH und TRÜBNER sind unter den Vertretern der älteren Generation mit einem besonderen Wort zu erwähnen. Kalckreuth, weil er lange kein so restlos geglücktes Bild zu zeigen hatte wie den Balkon (Abb. S. 413), das in vornehm flächiger Haltung doch den Ausblick in eine Landschaft mit einem nahgesehenen Vordergrunde vorzüglich zusammenbringt; Trübner, weil er nach den zuweilen äußerlich werdenden Reiterbildnissen nun wieder intimere Arbeiten zeigt, Interieurs, die auf einen neuen, mehr ins Gelbe gehenden Ton gestimmt sind (Abb. S. 429). Abzulehnen dagegen ist BALUSCHEKS mit allzu billigen Effekten arbeitende Eisengießerei, die hier ebensowenig an ihrer Stelle ist wie etwa LUDWIG STUTZ' peinlich materiell gesehene und ganz unmalerische Stilleben oder FEININGERS zu Bildern vergrößerte Karikaturen.

Diese Rubrik von Werken, die man lieber missen möchte, oder für die in der Großen Berliner Kunstausstellung, wo der Raum weniger kostbar ist, leicht sich ein Platz gefunden hätte, könnte leider erheblich vergrößert werden, aber es war nicht die Absicht, hier die negative Seite der Bilanz weiter auszuführen, sondern die positiven Werte zu geben, die doch in allen Fällen die wichtigeren sind. Zu ihnen kann die kleine Gruppe dänischer Künstler, die man zur Beschickung der Ausstellung einlud, nicht ohne weiteres gezählt werden. Man hätte lieber Munch selbst gesehen als den in gewissem Grade von ihm abhängigen SIGURD SWANE, lieber Matisse als die Aktkomposition von HARALD GIERSINC. Auch die hellfarbigen Bilder aus Sevilla von JENS FERDINAND WILLUMSEN und die seltsam geformten Enten von KNUD KYHN tragen nicht eben zur Bereicherung der Ausstellung bei.

Ein Wort schließlich ist der plastischen Abteilung zu widmen, in der GEORG KOLBE mit drei ausgezeichneten Werken den Ton angibt. Besonders reizvoll ist die Tänzerin, in vor-



XXIV. Ausstellung der Berliner Secession

WILHELM TRÜBNER
INTERIEUR AM
STARNBERGER SEE

züglicher Bewegung mit ausgebreiteten Armen (Abb. S. 424/25). Auch der schlanke Somalineger und der Hockende sind gute und sehr charakteristische Arbeiten. KARL ALBIKER schließt sich mit der schönen Sitzfigur einer Trauernden (Abb. S. 432) und WILHELM GERSTEL mit einem ebenfalls sitzenden weiblichen Akt an. Suchen diese drei Künstler den Reiz in der Bewegung, so führt der andere Weg in Zusammenhang mit den gleichgehenden Bestrebungen der jüngsten Malerei zu Geschlossenheit der Form. Von HALLER erwartete man viel in dieser Richtung, mehr, als das sitzende Mädchen, das vortrefflich in der Anlage ist (Abb. S. 416), zu halten vermag. Auch RICHARD LANGERS „Stehendes Mädchen“ (Abb. S. 420) geriet in der Durcharbeitung etwas akademisch, und die Strenge der Konzeption wirkt nicht ganz als innere Notwendigkeit. Dagegen hat BARLACH in seinem Wüstenprediger (Abb. S. 417) eine durchaus geschlossene Leistung hingestellt, eine Figur von einem Ernst der Auffassung und einer Größe der Wirkung, wie sie ihm noch nicht geglückt war. WILHELM LEHMBRUCKS „Kniende“ (Abb. S. 435) ist ein interessanter Versuch, eine Plastik, die ganz aus dem Gefühl heraus geschaffen ist, wie früher MINNE sie gab, der diesmal mit einem belanglosen männlichen Halbakt vertreten ist. Auch AUGUST KRAUS ist weniger glücklich in seiner großen Büste als früher in seinen Kinderfiguren und diesmal noch in dem reizenden „Eselreiter“. Als Spezialität seien die karikierten Köpfe von ARMINIUS HASEMANN, deren Komik in der Flächenbewegung liegt, erwähnt. Mit einer Reihe recht übler Dinge, von denen nur GEORG HENGSTENBERGS „Taufengel“, der reinster Friedhofskitsch ist, genannt sei, muß die wunderschöne kleine Pinguinengruppe von GAUL (Abb. S. 430) versöhnen, dessen Größe man neben so manchen belanglosen Akademieakten hier wieder so recht gewahr werden kann.

Aber als Ganzes zeigt auch die plastische Abteilung nicht den Grad von Zielbewußtheit, den man von einer kleinen Ausstellung, deren Grundzug es sein muß, daß sie zweckvoll wählt, erwarten möchte. Auch hier fehlen die starken bestimmenden Werke, fehlt der Entschluß, ernst zu machen mit einem Programm oder aber die Tore zu öffnen für alle starken Aeußerungen einer ehrlich strebenden Jugend, kommen sie, woher sie wollen.



AUGUST GAUL — PINGUINE (BRONZE)

Mit Erlaubnis von Paul Cassirer, Berlin

XXIV. Ausstellung der
Berliner Secession

JOZEF ISRAËLS
HOLLÄNDISCHES
DORFIDYLL

GRAPHISCHE AUSSTELLUNG DES DEUTSCHEN KÜNSTLERBUNDES

Die 4. Graphische Ausstellung des Deutschen Künstler-Bundes, veranstaltet von der *„Kunsthütte Chemnitz“* vom 2. Mai bis Ende Juni, ist außergewöhnlich reichhaltig, und individuell im einzelnen, im ganzen jedoch nicht leicht zu übersehen. Die schönen Räume mit Oberlicht und teilweise Seitenlicht, die das neue *König-Albert-Museum* zur Verfügung stellen konnte, haben diesmal den Künstlern ermöglicht, eine weit größere Zahl von Blättern, annähernd die Hälfte der eingesandten Radierungen, Schabkunstblätter, Steinzeichnungen, Pastelle und aquarellierten Zeichnungen zu einer gegen 1100 Nummern umfassenden, künstlerischen Speisenkarte auszubreiten, als es anderswo bisher möglich war.

Eine Sonderabteilung in einem Zimmer für sich bildet die Kollektion von *Originalhandzeichnungen* und Radierungen zu Ehren des Präsidenten des Deutschen Künstlerbundes, Leopold Grafen von Kalckreuth; diese ist, in ihrer Mannigfaltigkeit und schlichten Tiefe vielleicht der bedeutendste und wertvollste Teil der Ausstellung, von jener strengen Einfachheit und stillen, verhaltenen Kraft, die heute so selten geworden sind. Es ist eine Reihe von Bildniszeichnungen darunter, die auch neben dem „künstlerischen“ ein persönliches Interesse beanspruchen darf, wie das von Professor Dr. Justus Brinckmann in Hamburg (Vorstudie zu dem Gruppenbilde Kalckreuths in der Hamburger Kunsthalle), ein älteres Porträt des Malers Frhr. von Gleichen-Russwurm (Schillers Enkel), mehrere Bildnisaufnahmen von Professor Dr. Hecker und Dr. Zeller, nebst zwei Selbstbildnissen, bei der Ar-



KARL ALBIKER — TRAUERNDE (BRONZE)

XXIV. Ausstellung der Berliner Secession

beit gezeichnet, als Radierer und mit dem Skizzenbuch auf den Knien. Diese Kalckreuth-Kollektion allein lohnt den Besuch der Chemnitzer Ausstellung, die ferner eine größere Kollektion enthält von Hans Olde, dem neuen Leiter der Kasseler Kunstakademie (darunter zwei Nietzsche-Studienköpfe), Einfälle und Gelegenheits-Festkarten, Neujahrskarten von Max Zschoch, die eine ungewöhnliche Gestaltungsgabe für derben Humor, aber in anmutiger Form verraten. In einem ersten Rundgang ist nicht viel „Intimeres“ zu sagen, da so vieles in dem bunten, beängstigend raschen Wechsel der Eindrücke nicht haften kann! — Joseph Uhl (München) bringt eine Folge von Originalradierungen in einem Zyklus „Liebesmysterium“, der durch den Stoff, abgesehen von der Form an sich, schon „gedanklich“ fesselt — obwohl man lange Jahre dem „gedanklichen Inhalt“ fast bänglich aus dem Wege ging. Diese Blätter sind eine poetische Paraphrase über die Liebe, mit ihrer „heiligen Nacht“ der folgenden „Morgendämmerung“, dann „Verlassen“, dem „Tanz der Gemeinheit“, der „Frage an das Schicksal“ und — „Immer die alte Leier“, doch scheint das letztgenannte Blatt nicht dazu zu gehören. Max Slevogt und Lovis Corinth sind beide mit charakteristischen Blättern ihrer unverkennbaren Handschrift vertreten, ersterer u. a. mit der Originalaufnahme des Sängers D'Andrade als Don Juan (Champagnerlied) und letzterer mit einer Anzahl Lithographien und einer großen Radierung „Kain“ (nach dem Mord). Carlos Grethe's „Lootsboot“ (farbige Steinzeichnung), „Elbe bei Hamburg“ und „Einfahrende Fischerboote“ zeigen die großzügige Handschrift und koloristische Noblesse dieses Künstlers zum Besten. Emil Orlik stellt einen liegenden weiblichen Akt von fast sibyllinischer Größe der Glieder aus und zwei meisterhafte Bildnisradierungen, Ernst Haeckel am Bord eines Schiffes, und Ferdinand Hodler, den Schweizer Monumental-Maler, im Begriff zu zeichnen, mit ausgestrecktem Arm vor einem Werke. Es ist bei jeder Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes üblich, den von Max Klinger ins Leben gerufenen Preis der *Villa Romana-Stiftung* in Florenz zur Entscheidung zu bringen. Unter den ziemlich zahlreichen Bewerbern, die diesmal in Wettbewerb traten, war der glückliche Gewinner Georg Greve-Lindau in Weimar, der bereits auf der diesjährigen Künstlerbundausstellung in Bremen für den Preis in den engeren Wettbewerb kam.

Von Max Klinger sind diesmal Reiseerinnerungen von der Insel Elba in aquarellierten Zeichnungen ausgestellt, darunter eine Aussicht vom Zimmer, wo weiland der erste Napoleon wohnte! Eine große, mit wenigen rosigen Strichen übertönte Zeichnung des Kopfes des Grafen Kalckreuth ergänzt die diesmaligen Beiträge Klingers. Von den jüngeren Münchenern wären noch zu erwähnen Karl Thiemann (Dachau) mit interessanten Holzschnitten; Ferdinand Staeger mit seinen phantastischen Linienkompositionen und einem farbigen Blatt: „Junge Liebe“; Adolf Schinnerer und Edwin Scharff, Walter Püttner, Emil Preetorius und Walter Klemm; von den Berlinern Hans Meid und Max Beckmann, und von den in Weimar lebenden Vertretern des „jungen Nachwuchses“ Ernst Odefey (ein aufkommendes Talent) und Ingwer Paulsen (Radierungen aus Dithmarschen und von einer niederländischen Reise).

Im einzelnen wieder viel Eigenartiges und Unternehmungslustiges — im ganzen, wie überall heute,



ADOLF OBERLÄNDER — XXIV. Ausstellung der Berliner Secession — MINOTAUROS



WALDEMAR RÖSLER STRASSENKEHRER
XXIV. Ausstellung der Berliner Secession

ein Durcheinander von nach allen „Richtungen" strebenden Versuchen und Einfällen, von denen niemand weiß, wohin die Reise gehen soll. Warten wir's also getrost ab! W. Sch.

FRANKFURTER AUSSTELLUNGEN

Wenn man die Zeichen der Zeit aus den Ausstellungen deuten darf, die die Kunstsalons jetzt immer häufiger uns bringen, so steht die neue, die nachimpressionistische Malerei nunmehr im Mittelpunkt des künstlerischen Interesses. Der Kunstsalon *Schames* hat eine Ausstellung des „Modernen Bundes Weggis" gebracht, der Kunstsalon *Goldschmidt* eine solche der „Neuen Secession". Es sind die gleichen Persönlichkeiten, die hier wie dort im Vordergrund stehen. Vor allem der Münchener Franz Marc, der Tiermaler. Seine Bilder besitzen die große Ruhe eines in sich beschlossenen Seins, dem zuviel vom Wesen der Idylle innewohnt, als daß wir es noch als monumental empfinden könnten, dabei eine wundervolle, wie von innerem Feuer durchleuchtete Harmonie ganz reiner Farben und eine sicherste Beherrschung der Form, die mit ein paar Abschattierungen und Flächenkontrastierungen das ganze Muskelspiel eines Körpers zur Erscheinung bringt. Marc bildet seine Objekte aus so sicherem Lebensgefühl heraus, daß er es wagen darf, selbstherrlich seine Tiere seinen Farbenphantasien einzuordnen und dabei doch, oder gerade dadurch, die innere organische Einheit seines Werkes zu wahren. Auf der anderen Seite steht Kandinsky, der nun ganz auf das irgendwie deutbare Objekt der Darstellung verzichtet, um bloß noch durch ein paar Farbklänge, ein paar Linien zu wirken. Man denkt an Analogien der modernsten Musik, nur liegt der Unterschied eben darin, daß die Tonkunst ein Material besitzt, das eben nur ihr eigen ist und über das sie frei verfügt, während das Material der Malerei nur in der Welt der Dinge existiert und aus ihr genommen werden kann. Ist daher absolute Musik die originärste, reinste Form der Musik, so könnte eine absolute Malerei, d. h. eine Malerei aus bloßen Farben und Linien ohne Formen nur die abstrahierteste Malerei, sozusagen ein Grenzfall der Kunst sein. Die Möglichkeit einer solchen Kunst hat Kandinsky dargetan, theoretisch in seinem Buche „Das Geistige in der Kunst", praktisch in einigen seiner Bilder, wenn es ihm auch nicht immer gelingt, seinem Farben- und Liniengefüge völlig das Zwingende, das So-und-nicht-anders-sein-können des organischen Kunstwerkes zu geben. Unter den übrigen Vertretern der neuen Malerei hebt sich Moriz Melzer (Berlin) hervor, der, in seinen Holzschnitten namentlich, eigene Farbklänge hat und oft die suggestive Geste findet, die uns die Hieroglyphe des Lebens als Leben selbst erscheinen läßt. Auch die arkadischen Landschaften Walter Helbigs (Weggis), die zur Dekoration sich fügenden Rhythmen Augusto Giacomettis (Florenz) oder die Ausdruckskraft der Linie Herold Bengers erzwingen Beachtung. Arbeiten wie die von César Klein aber oder Gertrud



HENRI ROUSSEAU PROMENADE
XXIV. Ausstellung der Berliner Secession

MÜNTER, auch die von ERICH HECKEL, WILHELM GIMMI, OSKAR LÜTHY oder W. MORGNER, bedeuten in ihrer Schematisierung keine Steigerung, sondern eine Minderung der Natur und sind in Gefahr, spielerisch zu wirken. — Im *Kunstverein* stellte ETTORE COSOMATI (Frankfurt) aus. Eine große, heitere Farbenfreude spricht aus seinen Werken; das lichte Grün des Frühlings, die Feuerfarben des Herbstes geben ihm die Gelegenheit, die lichten, feingestimmten Harmonien seiner Palette zur Geltung zu bringen. — Bei *Schneider* stellte ein anderer Frankfurter Künstler, ALFRED OPPENHEIM, aus, Bilder aus St. Cloud und Versailles, Stimmungskunst, die sich doch stets malerischer Mittel bedient. Im gleichen Salon zeigte HANS GERSON (Berlin) eine kleine Kollektion. Seine Gegenstände sind Flußläufe und Straßen, und diese Bilder haben etwas Frisches, Unmittelbares, und fesseln durch den Reiz des Erlebten. Auch sein Interieur hat feine Tonigkeit und echte Stimmung. — Das bedeutendste Ereignis dieser Kunstsaison stellt wohl die Burnitz-Ausstellung des Kunstvereins dar. PETER BURNITZ (1824 bis 1886) gehört zu den vornehmsten Vertretern der älteren Frankfurter Landschaftsmalerei. Er ist in der Schule der Fontainebleauer gewesen und hat französische Malkultur dann mit feinem Gefühl und einem tiefen Natursinn auf die heimische Landschaft angewandt. Er gehört nicht zu den schöpferischen, elementaren Geistern der Kunstgeschichte, aber er hat seine Begabung in strengster Selbstzucht kultiviert. Ernst und schwernehmerisch in seiner Natur, gibt er seinen Landschaften einen Zug von verhaltener Trauer. Nie hat er es sich bei seinen Bildern leicht gemacht, sondern jede Wirkung in gewissenhafter Arbeit vorbereitet und dadurch seinen Werken den Vorzug vollkommener Klarheit, zu-



WILHELM LEHMBRUCK — KNIENDE

XXIV. Ausstellung der Berliner Secession

weilen fast auf Kosten ihrer Frische und Unmittelbarkeit, gegeben. Der Kunstverein beabsichtigt, in der Art dieser Burnitz-Ausstellung auch das Werk der anderen großen Frankfurter Meister in Sonderausstellungen zusammenzustellen, um dann in einer großen Ausstellung über die gesamte Frankfurter Malerei einen Ueberblick zu geben. C. G.

NEUE KUNSTLITERATUR

Goethes Italienische Reise. Mit den Zeichnungen Goethes, seiner Freunde und Zeitgenossen. Herausgegeben von G. v. Graevenitz. Leipzig, Inselverlag. Mit 167 Tafeln. Halbleder 40 M., Leder 60 M.

Der durch stilgerechte Ausstattung von Neudrucken reformatorisch tätige Verlag übertrifft sich selbst durch dieses Werk. Es bietet vor allem in meisterhaften, originalgetreuen Lichtdrucken der Verlagsanstalt Bruckmann ein Kleinod, dessen Wert durch den geistigen Gehalt wächst. Den Text illustrieren Bilder von Goethe sowie des römischen Kreises, manche traute Bekannte, köstliche Inedita, wenig verbreitete Blätter. Die Hauptquelle, der Sammelband im Weimarer Goethehaus, ist umsichtig erschlossen und durch Nebenquellen bereichert. Was der Meister dem Künstler Jakob Roux für eine zu illustrierende Ausgabe 1815 zusammenstellte, tritt in Auswahl vor Augen. Interessant bleibt jedes Stück Goethes, weil es von neuem beweist, wie ihm in Italien zweite Natur wurde, die sinnliche Wahrnehmung durch Kunst festzuhalten, die Beobachtung zu schärfen, dadurch auch die Schreibart abzuklären. Mögen die Skizzen oft elementar erscheinen, Sinn für das Monumentale wird ihnen auch ein strenger Richter nicht absprechen, mancher Landschaft, Architekturansicht Lob spenden. Wertvoller sind Leistungen der Freunde. Wie eine Perle glänzt das Aquarell von Hackert: Der etwa 38jährige Dichter in freier Natur bequem dasitzend, an einen Baumstamm gelehnt, das große Auge träumerisch schwärmend wie ein jugendlicher Seher zum Äther gerichtet, ungezwungener als auf Tischbeins posenreich grandiosem Gemälde, den Goethe, wie ihn der Freund gewiß oft etwa bei Ausflügen beobachtete, treu wiedergebend, zum Typus verklärend. Zu beiden Männern, zu den Gleichgesinnten denken wir uns versetzt in die selige Zeit des italienischen Aufenthalts und fühlen die Stimmung der Römischen Elegien:

„Nun umleuchtet der Glanz des helleren Äthers die Stirne,
Phöbus reifet, der Gott, Formen und Farben hervor.“

Heinrich Ludwig Urlichs

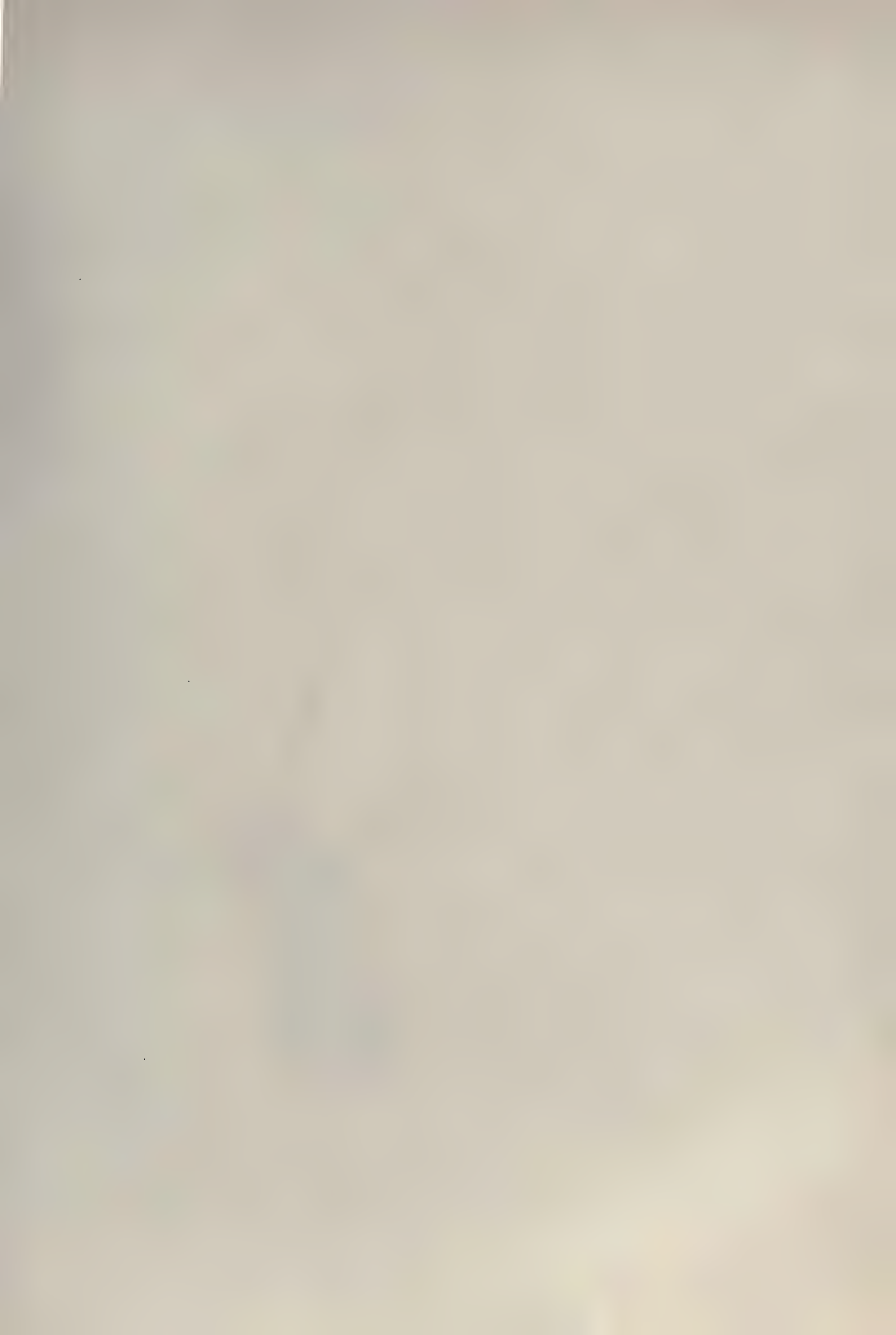
Die Ausstellung von Meisterwerken mohammedanischer Kunst in München 1910. Herausgegeben von F. Sarre und F. R. Martin unter Mitwirkung von M. van Berchem, M. Dreyer, E. Kühnel, C. List und S. Schröder. Drei Foliobände mit 257 Tafeln. München 1912, F. Bruckmann A.-G. In Leinwand geb. 425 M, in Leder 550 M.

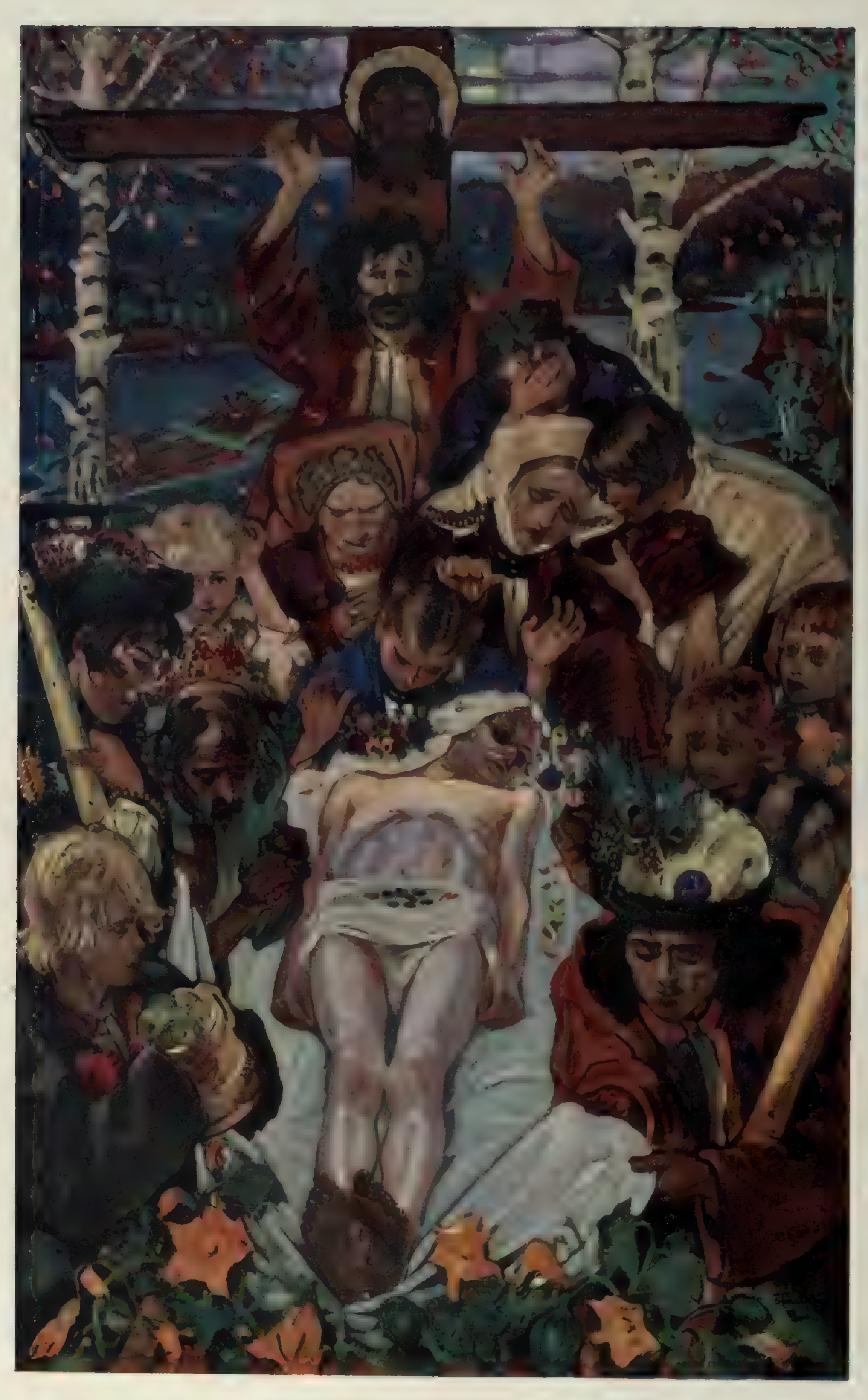
Die strenge Sachlichkeit, die den Grundzug der Münchner Ausstellung mohammedanischer Kunst bildete, ist auch bei dem von allen Seiten mit Spannung erwarteten und nunmehr erschienenen großen Tafelwerk der leitende Gedanke gewesen. Wenn diese Publikation verhältnismäßig lange auf sich warten ließ, so wird sie durch ihren inhaltlichen Reichtum nun auch die Ungeduldigsten überraschen. Sie ist, um das Gesamturteil gleich vorwegzunehmen, das erste in jeder Hinsicht grundlegende monumentale Werk über das gesamte mohammedanische Kunstgewerbe und als solches berufen, zum Ausgangspunkt aller künftigen einschlägigen Spezialforschungen zu werden. Hatten die glänzenden Teppichpublikationen der Wiener Hof- und Staatsdruckerei für ein Einzelgebiet Mustergültiges geschaffen, so ist hier ein ungleich vielseitigeres Bildmaterial zusammengetragen, das in Auswahl, Anordnung und Reproduktion von ähnlich vorbildlicher Bedeutung werden dürfte. Und war das große Album der Pariser Exposition des Arts Musulmans von 1903 in diesem Sinne schon von nicht zu unterschätzender Bedeutung, so tritt hier zum ersten Male als notwendige Ergänzung ein umfassender Text hinzu, der dem Unternehmen ein den strengsten Anforderungen entsprechendes wissenschaftliches Niveau verleiht. Das Werk ist, den einzelnen Techniken entsprechend, in acht Abteilungen geschieden, in deren Bearbeitung sich fünf Spezialisten geteilt haben: Friedrich Sarre hat Keramik und Teppiche, Moritz Dreyer die Stoffe, Camillo List die Waffen, F. R. Martin die Buchkunst und Ernst Kühnel Metall, Holz und Elfenbein, Glas und Kristall übernommen. Jeder Tafel steht ein Textblatt gegenüber, das, abgesehen von rein praktischen Angaben, eine ausführliche Beschreibung des reproduzierten Gegenstandes, sowie eventuell eine Begründung der Zuweisung, literarische Notizen u. dergl. enthält. Bei Teppichen und Stoffen kommen noch die textil-technischen Untersuchungen von Severin Schröder über die Knüpfung bezw. Webart hinzu. Die Publikation hat also für die abgebildeten Werke den Wert einer äußerst zuverlässigen und detaillierten Katalogisierung. Ferner ist jeder Abteilung (außer derjenigen der Waffen) von ihrem Bearbeiter eine besondere Einleitung voraufgeführt, die im allgemeinen über das fragliche Gebiet mehr oder weniger eingehend orientiert. Bei der Herstellung der Tafeln hat der Verlag für eine mustergültige Reproduktion Sorge getragen. K.

PERSONAL-NACHRICHTEN

München. Am 9. Mai ist hier der Maler Professor Gabriel Schachinger im Alter von 62 Jahren gestorben. Der Verstorbene, ein Schüler von Alex. Wagner und Piloty, war besonders auf dem Gebiet der Porträt- und Genremalerei tätig; diesen Werken, unter welchen die Bildnisse der Könige Max II. und Ludwig II. von Bayern, des Kaisers Friedrich, des Prinzregenten von Bayern, dann das Bild „Berner Patrizierfrauen beim Abzuge der Eidgenossen“ zu nennen wären, schließen sich Arbeiten dekorativen Stils, wie die Plafondgemälde in der Schloßkirche des Fürsten Schwarzenberg und im Kurhaus zu Wiesbaden an. In den letzten Jahren entstand eine Reihe Blumenbilder, die dem Künstler auch auf diesem Gebiet verdiente Anerkennung brachte.

Gestorben: In Wien, 87 Jahre alt, der böhmische Maler Alexander Rupp; in München im Alter von 83 Jahren der Kupferstecher Johann Burger, Mitglied der Münchener Akademie der bildenden Künste, bekannt im besonderen durch die hervorragenden Kupferstiche nach Raffaels Madonna della Sedia, Raffaels Heiliger Cäcilie, Palma Vecchios Heiliger Barbara, dann der Aurora von Guido Reni, der Flora von Tizian, der Violante von Palma Vecchio und einigen Werken moderner Künstler, wie Grützner, Heß, Genelli, Vautier.





Frühjahrsausstellung des Wiener Hagenbundes

FREDERYK PAUTSCH
DER ERTRUNKENE FLÖSSER



FRANZ BARWIG — SPIELENDE MALAIISCHE BÄREN
Frühjahrausstellung des Wiener Hagenbundes

WIENER FRÜHJAHRAUSSTELLUNGEN

Von Felix Braun

Von den Ausstellungen der drei großen Wiener Künstlervereinigungen: des *Künstlerhauses,* der Secession und des Hagenbunds besitzt die erstgenannte, diesmal die stärkste Attraktion, allerdings nicht durch sich selbst, sondern die Spanier Ignacio Zuloaga und Joaquim Sorolla y Bastida, die sie zu Gästen hat. Das Ereignis ist Zuloaga; seine gewalttätige Art der Komposition, der Farbengebung auf große Flächen, die durch die Changements des Lichts gleichsam modelliert scheinen, seine sofortige rücksichtslose Betonung des Vordergrunds mit bis an den oberen Rand des Rahmens anragenden Figuren, indes Stadt und Landschaft abwärts sinken oder fernauf verschweben, seine unheimliche Souveränität über jeden Stoff und jede Bewegung, das Leidenschaftliche, Tückische und Gefährliche im seelischen Ausdruck der Gestalten, das romanische Uebermaß und Pathos darin — all das ist darnach angetan, mächtigstes Interesse aufzuregen, Stellungnahme herauszufordern.*) Gegen Zuloaga kommt der andere Spanier Sorolla y Bastida mit seinen zwei Bildern nicht auf, obwohl er vielleicht die stärkere malerische Qualität, ursprünglichere, ehrlichere Begabung besitzt. Sorolla wird nicht durch geistige oder dichterische Elemente in seiner Wirkung unterstützt; er ist nur Maler, das aber in so großartiger, so beherrschender Art, daß man ihn hier Zuloaga vorziehen wird.

*) Siehe unseren illustrierten Aufsatz über Zuloaga in Heft 1 des laufenden Jahrgangs.



S. W. HAMPEL DIE SOMMERSTILLE LANDWOHNUNG
Wiener Künstlerhaus-Ausstellung 1912

„Traum einer Mutter“ und dem weit schöneren und gediegeneren „Mädchen und Puppe“, beide jedoch als Repräsentanten seiner Kunst von nicht bezeichnendem Wert.

Das übrige Bild der Ausstellung ist das gleiche, gewohnte, wie es sich in jedem Herbst und Frühling wieder bietet. Ein einziger Künstler nur ragt vor: es ist dies der Ungar JOHANN PENTELEI-MOLNÁR, der bereits in der vorigen Ausstellung stark auffiel. Mit einem Stilleben: „Gläser“ (Abb. S. 440) zeigt er eine Kunst, die eines Cézanne, eines Schuch nicht unwert wäre. Die Wesenheit des Glases, des Wassers, der Luft darin, das Spiel des Lichtes darüber, ist mit außerordentlichem, reifem Können wiedergegeben; es wird durch dieses schöne Bild die reine, naive Freude des Erstaunens wieder einmal gewährt. Würde das Kunstwerk nach der Kraft seiner Täuschung eingeschätzt und daran gemessen werden, in wie weit es der nachgeahmten Natur nahe kommt, so müßten freilich auch die Stilleben des alten SCHÖDL gerühmt werden, diese kleinen, aufs Subtilste, Minutiöseste ausgepinselten Bildchen, die immer zuerst angekauft sind. Hier illustriert sich der Unterschied, zwischen Kunst und bloßer Fertigkeit, welch letztere im Künstlerhause überhaupt die Stelle der ersteren zu vertreten scheint. Alle diese Maler und Bildhauer, denen wir hier Jahr für Jahr begegnen, haben kaum eine Entwicklung; hie und da, daß einer durch eine Reise höher kommt wie etwa der Landschafter ALFRED ZOFF. Der begabteste ist zweifellos NIKOLAUS SCHATTENSTEIN, von dessen Damenporträts die „Tänzerin“ (Abb. S. 441) an Zuloaga gemahnt; kraftvolle, vornehme Koloristik, ruhige Hervorbringung inneren Lebens, glänzende Darstellung der Figuren und der Gewänder zeichnen seine Kunst als eine besondere aus. Im Porträt besitzt diese Künstlervereinigung überhaupt ihre besten

Auch er liebt die weiten Farbenflächen, — wie aber sind die von Licht durchflutet, getränkt, schmiegsam, weich, in die Luft verfließend! In seinem Bilde: „An der Küste von Valencia“ gehen bei vollem Sonnenlicht leicht sommerlich gekleidete Frauen und Mädchen ins Meer hinein; wie sich das Licht da den Stoffen vermählt, auf den weißen Sonnenschirm, um die Gesichter flutet, das ist von wunderbarer Schönheit. Bei den „Baskischen Fischern“ begegnet man dieser Kunst der Farbenverströmung aufs neue und kann die wohl abgewogene, harmonische Komposition der fünf Männer im Raume, ihre rhythmische Gruppierung bei freiesten Bewegungen bewundern. Auch der Däne WILLUMSEN ist mit zwei Bildern als Gast hier, dem schon in der römischen Weltausstellung sehr beachteten



Wiener Künstlerhaus-Ausstellung 1912

JOHN QUINCY ADAMS
BILDNIS VON FRAU F. S.



JOHANN PENTELEI-MOLNÁR — STILLEBEN
Wiener Künstlerhaus-Ausstellung 1912

Kräfte wie den geschmeidigen JOHN QUINCY ADAMS (Abb. S. 439), VICTOR SCHARF, KRAUSZ, STAUFFER, den alten ANGELI, der gleich dem genialen LÁSZLÓ diesmal zurücktritt. Von Landschaften fällt dem schönen Gemälde: „Aus Holland“ von O'LYNCH OF TOWN der erste Preis zu, ferner sei des Oesterreichers FERDINAND BRUNNER gedacht, dessen reinlinige Flachlanddarstellungen mit hohem Himmel, auch in der poetischen Gefühlsstimmung, etwas von alten niederländischen Meistern haben, und auch die sonnigen Veduten von KARLINSKY sind ehrender Erwähnung wert. Unter den graphischen Blättern seien besonders die prachtvolle große Radierung verankerter Schiffe mit großen schwarzen Segeln von HANS AM ENDE und die Stücke von LUIGI KASIMIR und STÖSSEL, unter den Skulpturen namentlich der edle männliche Halbakt von ALBERT SCHLOSS, die beiden Ringer von BEER, ROTHBERGERS „Polyphem“, ein riesiger Gorilla, endlich der „Bauer“ von ZELEZNY hervorgehoben, der sich in seiner letzten Kollektivausstellung als bedeutendes Talent von stetig wachsender Kraft und Tiefe erwiesen hat.

Die *Secession*, die seit dem Ausscheiden der sogenannten Klimt-Gruppe der führenden Persönlichkeit ermangelt, tritt in dieser Ausstellung noch um ein weiteres zurück; sie hat sich diesmal mit einer Anzahl polnischer Maler: JAROCKI, WOJCIECH WEISS, FILIPKIEWICZ, KARPINSKI verbunden, die — bis auf den letztgenannten — eine gewisse barocke Großzügigkeit in der Figur und der Lichtbehandlung gemein haben. FILIPKIEWICZ und WEISS bevorzugen das Stilleben, JAROCKI Landschaft und Porträt, die er auf seinen Gemälden „Skiläufer“ (Abb. S. 282) und „Die blinden Bettler“ jedoch nicht harmonisch zu verbinden vermag; seine „Dorfkirche in den Karpathen“ (Abb. S. 442) kann als sein tüchtigstes Bild gelten; namentlich in der Ausnützung der Breite und Tiefe der Landschaft ist hier Vortreffliches gelungen. KARPINSKI, von Lenbachschen Erinnerungen bestimmt, zeichnet sich mit dem Porträt der Schauspielerin Turowitz aus. — Als das beste Bild der Ausstellung erscheint uns das Mädchenbildnis in Rot von ALBERTO STRINGA (Abb. S. 443), eines in Wien lebenden Italieners, der bereits zu wiederholten Malen die Aufmerksamkeit auf sein stets höher reifendes Schaffen gelenkt hat; in diesem Porträt offenbart sich ein außerordentlicher malerischer Sinn und eine nicht um vieles geringere aus-



Wiener Künstlerhaus-Ausstellung 1912

NIKOLAUS SCHATTENSTEIN
BILDNIS VON FRÄULEIN P. Z.



WLADISLAW JAROCKI DORFKIRCHE IN DEN KARPATHEN
Frühjahrausstellung der Wiener Secession

führende Kraft, die in der Darstellung des dunkelroten Kleides, in der Wiedergabe aller Nuancen, Biegungen, Changierungen durch Faltenwurf und Licht einen nicht nur völlig überzeugenden sondern ganz seltsam beglückenden Eindruck hervorruft. Gleichfalls ein starkes Talent ist RUDOLF HIRSCHENHAUSER, durch seine ausgezeichneten Radierungen schon rühmlich bekannt. Die verschleierte Lichtwirkung abendlich beleuchteter Gassen kommt in seiner „Brücke", das klare Strahlen freien Sonnenlichts in seinen südlichen Landschaften und dem allegorischen Gemälde: „Frühling" (Abb. S. 446), einem kleinen Galeriestück, zur Geltung. ERWIN LANG ist deutlich von Klimt beeinflußt, jedoch mit bewußterer malerischer Tendenz, mit Außerachtlassung der dekorativen und ornamentalen Momente; sein Porträt des Fräulein Berger ist den beiden prätensiöseren Gemälden: „Heimsuchung" und „Grete Wiesenthal" vorzuziehen, weil es eben nur gemalt und von symbolischen und stilisierenden Elementen nicht verdorben worden ist. Durch und durch französisch gibt sich EUGEN SPIROS im übrigen ganz vorzügliches Herrenporträt, schön abgehoben vom Hintergrund, aufs feinste gegen die Luft abgegrenzt. Dem „Bildnis" BACHERS (Abb. S. 444), des sonst sehr wertvollen Porträtisten" — man erinnere sich nur an sein Bildnis des jüngst verstorbenen Kunstschriftstellers Kuzmany — wohnen nicht sonderliche malerische Qualitäten inne, doch wird man ihm stilistischen Reiz und seelische Einwirkung nicht absprechen können. WIEDENS große Figuren haben etwas Posiertes, Uebertriebenes im Kolorit. Gauguin erkennt man an den Bildern von KNAPITSCH, Segantini an den „Pferden" von ROUX (Abb. S. 446), alte Niederländer an der „Abendlandschaft" von UBELL, Holbein an den Bildnissen von HAMMER. Persönliche Kunst drücken STOITZNERS Stilleben und seine „Straße zu Dürnbach" aus, auch ESTERLES Winterlandschaft (Abb. S. 449), ZERLACHERS alte Frauen, Porträts von GROM-ROTTMAYER sollen dieser Anerkennung nicht unteilhaftig bleiben. Die vorzügliche polychromierte Plastik „Turandot" von ALFRED HOFMANN (Abb. Jahrg. 1910/11 S. 454), der sich auch durch einen mit dem Architekten Oerley gemeinsam gearbeiteten Ofen auszeichnet, wird gleichen Ruhmes würdig erscheinen. Die Graphiker MAX POLLAK,

Klemm, Horowitz (Abb. S. 448), Kerschbaum — letzterer mit einem wohl zu hoch genommenen Vorwurf — erheben das Niveau dieser Ausstellung nicht, noch drücken sie es nieder; Pollaks „Franziskanerplatz" bleibt durch das schöne Spiel des Lichts an der Kirchenfassade in der Erinnerung.

Ein geschlossenes Bild bedeutsamer und gehaltvoller Kunst bietet der *Hagenbund;* an innerem Wert wie an äußerer Gestaltung und Zusammensetzung steht diese Ausstellung denen des Künstlerhauses und der Secession weit voran. Sie besitzt keine überragende Erscheinung, aber auch — mit wenigen Ausnahmen — keine minderwertige; strengste Auswahl, subtilste Zusammenstimmung, angenehmste Einteilung des Gebotenen in den Räumen machen die Besichtigung zu einem kaum hie und da gestörten oder unterbrochenen künstlerischen Genuß. Problematisch sind wohl nur die Bilder von Georg Merkel, die, was ihnen an ausführender Kraft gebricht, durch preziöse Primitivitäten, bewußte Archaismen, Stilisierungen und Abstraktionen ersetzen. An einigen unbekümmert gemalten Bildern kann man die wirkliche Begabung des Künstlers und den französischen Einfluß auf ihn erkennen. Weitaus bedeutender ist Egon Schiele (Abb. S. 458), der von Klimt und Kokoschka entscheidende Eindrücke empfangen hat, in einer Neubehandlung der perspektivischen Illusion tatsächlich weiter gelangt ist, was allerdings noch auf Kosten des guten Geschmacks erreicht wurde. Der Pole Pautsch ist nur in dem Porträt des Schriftstellers Anton Müller von starker Qualität; sein großes Bild: „Der ertrunkene Flößer", als eine Kreuzabnahme gedacht, erinnert in manchem an Cottet, und ob man ihm gleich namentlich in der Behandlung des Lichtes und der Darstellung des seelischen Ausdrucks nicht durchaus zustimmen kann, so wird man ihm andrerseits Eigenart und Großzügigkeit wohl einräumen müssen (Abb. geg. S. 437).

In den Vordergrund tritt der bisher wenig genannte Maler Oskar Laske. Von der Architektur kommend, versucht er sich mit Vorliebe in Stadtveduten, die jedoch in durchaus malerischer Art wiedergegeben sind. An seinen Konstantinopler Aquarellen fällt nicht so sehr die Darstellung des Stadtbildes als vielmehr die Freude des Malers an der bunten und reichbewegten Menschenmenge auf, deren Illusion in unzähligen Farbflecken überraschend einleuchtend erzielt wird. Es ist erstaunlich, mit welcher Geschicklichkeit in der perspek-



ALBERTO STRINGA — BILDNIS
Frühjahrausstellung der Wiener Secession



RUDOLF BACHER
BILDNIS

Frühjahrausstellung der Wiener Secession



Frühjahrsausstellung der Wiener Secession

RICHARD HARLFINGER
MÖDLING



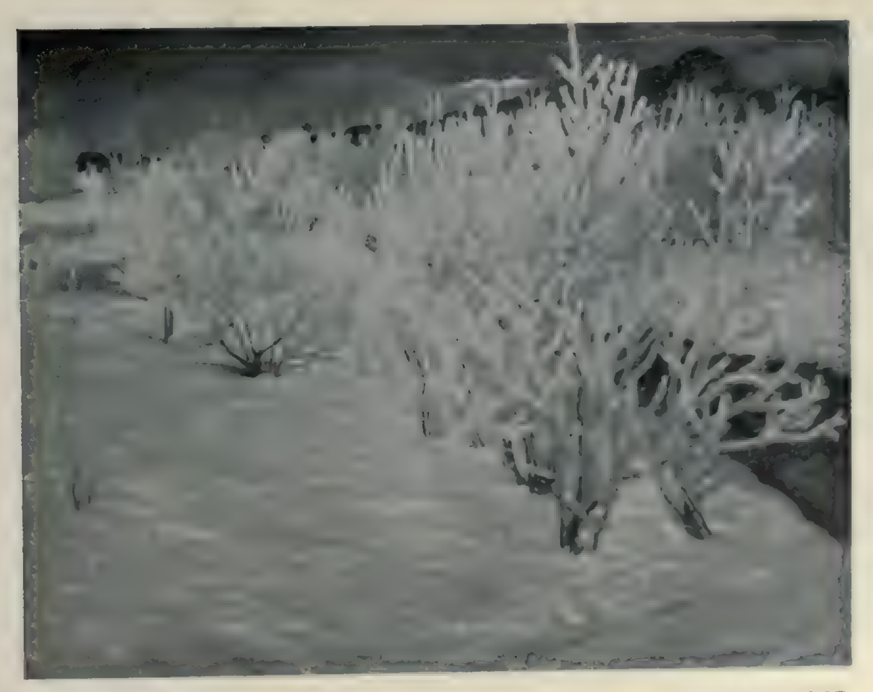
OSWALD ROUX — ROSSALM IN TIROL
Frühjahrausstellung der Wiener Secession

tivischen Raumausnützung die kleinen Bilder gefüllt werden: die Menschenströme ergießen sich nur so aus dem Bilde heraus, verwirren und verteilen sich darin und immer noch bleibt die in der Tiefe hingelagerte Stadt den Blicken klar. Von solchen Skizzen gelangt Laske zur Bewältigung zweier großer Gemälde: der „Vertreibung aus dem Tempel“, dessen architektonische Beschreibung noch dominiert, während aber schon der Hauptakzent auf die flüchtende Menge gelegt wird, in deren Behandlung sich das farben- und bewegungsfreudige Temperament des Künstlers gar nicht genug tun kann. In dem zweiten Oelbild: der „Kreuzigung“ (Abb. S. 451) ist seine Kraft dann zuhöchst — bis fast an die Nähe des Bauernbrueghel — hinaufgesteigert: mit einer solchen Fülle der Erscheinungen, einer solchen Kunst der Gleichzeitigkeit, der kompositionellen Raumverteilung, einer solchen Originalität im Gedanklichen: das wilde städtische Leben in Jerusalem unbekümmert um das Geschehnis auf Golgatha in ganzer Breite und Entfaltung darzustellen, — daß es gerechtfertigt ist, den Entwick-

RUDOLF HIRSCHENHAUSER — FRÜHLING
Frühjahrausstellung der Wiener Secession

LUDWIG SIGMUNDT WEISSENKIRCHEN I. D. WACHAU

Frühjahrausstellung der Wiener Secession



SEBASTIAN ISEPP RAUHFROST

Frühjahrausstellung der Wiener Secession

lungsgang dieses Künstlers schon mit Hoffnungen zu begleiten, die man nur einer sehr hohen Begabung anvertraut.

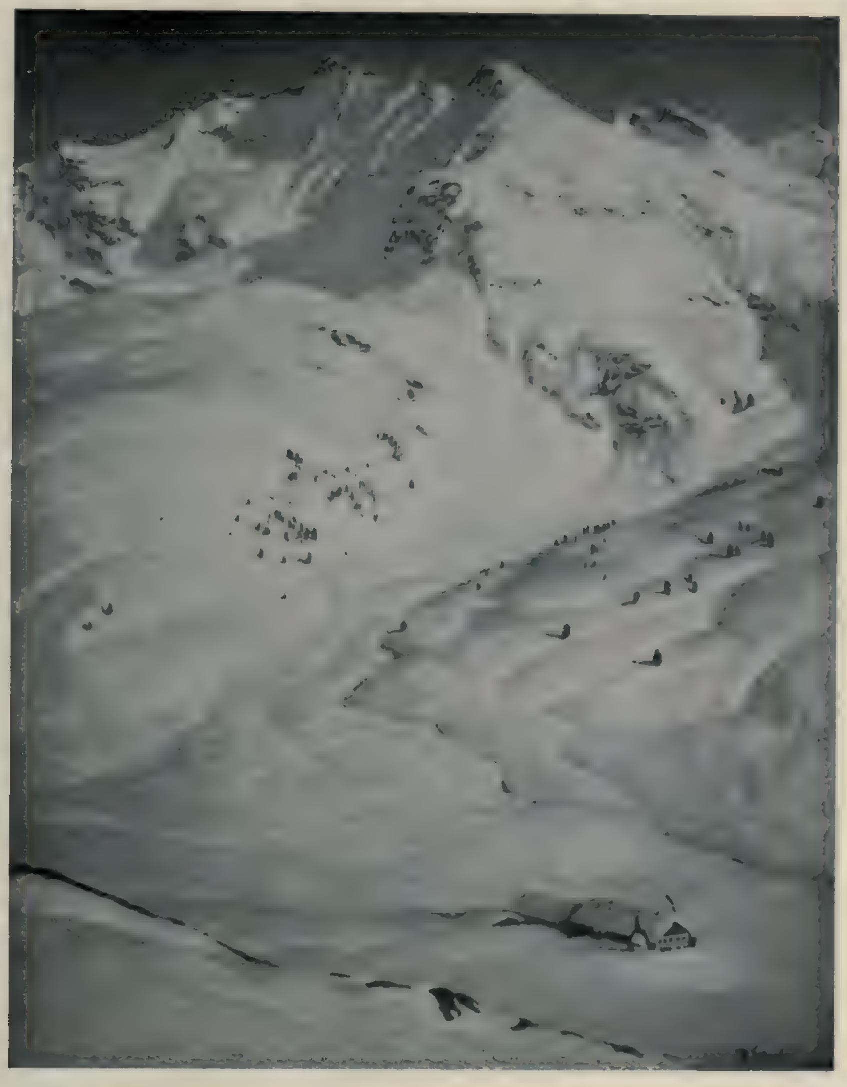
Ein ausgezeichnetes malerisches Talent ist auch HANS FAISTAUER, der mit einem Selbstporträt und einer „Frau in blauer Bluse" hervorragt. FRITZ HEGENBARTH, gleichfalls von starker malerischer Qualität, doch gezügelt von einem einfach stilisierenden Sinn, erfreut besonders mit einem weiblichen „Studienkopf", während an seinen Stierbändigern das stilisierende Prinzip zu auffallend betont erscheint, das die dramatische Handlung in die strengen Gesetze des Raumes und der Symmetrie einzwängt, schön aber in den Linien und der Abhebung der braunen Stierleiber gegen die nackten Körper der Männer. Aehnlichen Effekt erzielt auch KARL HUCK mit dem sehr eindrucksvollen Gemälde „Sodoma": dem leuchtenden Fleisch des Menschenkörpers an der schwarzen Gestalt des riesigen Panthers, dieser wieder abgehoben von dem dunkelblauen, sternevollen Himmel mit der schim-



ARMIN HOROVITZ — DER MUSIKER (RADIERUNG)
Frühjahrsausstellung der Wiener Secession



FRIEDRICH KÖNIG — DIE KORREKTUR
Frühjahrsausstellung der Wiener Secession



MAX ESTERLE KÜHTAI

Frühjahrausstellung der Wiener Secession

mernden Milchstraße und von der tiefen, südlich weißen Stadt. Ein wenig an Käthe Kollwitz erinnert das großzügige Talent MARGARETE MUNKS und mit einem koloristisch und räumlich etwas ungefügen Frauenporträt frappiert zum mindesten ERNESTINE LOHWAG. Die „Weiße Figur" von JAKUB OBROWSKY (Abb. S. 455) ist eines der schönsten Bilder der Ausstellung: im Fall des weißen Tuchs, der Haltung der Gestalt, dem leisen Einspiel der Draperien und des Hintergrundes. Das Bild schlägt die pathetischen großen Gemälde des Klinger-Epigonen HANS UNGER, der sich hier mit einer kleinen Kollektion zeigt! Als Zeichner besitzt Unger Wert, auch ein gewisser Sinn für den Effekt der Farbe wird ihm nicht abgesprochen werden können. Doch hat sein Kolorit, meist auf eine Dominante gestimmt, durch eine gelbliche Beimischung etwas Sprödes und Kreidiges und, obgleich es höchste Lebendigkeit auszudrücken scheint, Aufgeschminktes, Dekorationsmäßiges. Seine Typen, von denen Klingers bestimmt, geben, zu oft wiederholt, einen Ausdruck gleichsam preziöser innerer Leere. Auch OTTO BARTH vermochte in seinem schön gedachten: „Letzten Gang" (Abb. S. 457) dem Pathos der Abendsonne an der Kirchenmauer nicht zu widerstehen, noch auch den Zug der Leidtragenden zu beleben; ein Figurenbild bedarf wohl reicherer künstlerischer Anlagen als einem gut verzeichnenden Blick und einer gut malenden Hand innewohnen. Schön wie immer sind die weiten Winterlandschaften von HUGO



F. A. HARTA WINTERLANDSCHAFT. SEMMERING
Frühjahrausstellung der Wiener Secession

Baar (Abb. S. 460) und die hellen Frühlingsbilder von Rudolf Sieck. Und gern wird man vor den feinen graphischen Arbeiten von Junck, Simon, Brömse von den großen farbigen Flächen ausruhen mögen, sich dem leichteren Spiel reiner Linien hinzugeben.

Drei Plastiker noch: Franz Barwig, der phantasievolle Holzbildner, diesmal auch mit Bronzen in seinem kräftigen, großflächigen Stil (Abb. S. 437); Karl Stemolak, von Hanak und Mestrovic abhängig, der in dem „sterbenden Jüngling“ und dem Grabmal für den Chemiker Skraup (Abb. S. 456) edle und lautere Kunst zeigt, wogegen sein Lessingdenkmal über Konventionelles nicht hinausgeht; endlich der Schwede David Edström, der durch die Schule Rodins hindurchgegangen, besonders mit dem „Kopf eines Buckligen“ und einigen Porträtbüsten auf das Mächtigste und Eindringlichste ergreift.

DIE GRENZEN DES SUBJEKTIVEN IN DER KUNST

Von Wilhelm Michel

Schopenhauer bezeichnet es einmal als die Hauptaufgabe der Philosophie, in der menschlichen Erkenntnis die richtige Schnittlinie zwischen Subjektivem und Objektivem zu ziehen. Indem er die darauf gerichteten Bemühungen historisch darstellt, kommt er zu dem Schlusse, daß diese Schnittlinie im Laufe der Zeiten immer weiter nach der Seite des Subjektiven gelegt worden sei. Bei Kant gar ist von der früher so großen Masse des Objektiven nichts übrig geblieben als das unerkennbare, wenn auch höchst wirksame Ding an sich. Da es unerkennbar ist, kommt ihm letzten Grundes keine empirische Realität zu, das heißt: das ganze Weltbild wird fast zur freien Schöpfung des Subjektes.

Auch aller Kunst, die von sinnlich gegebenen Objekten ausgeht, fällt die Aufgabe zu, in ihrer Darstellung das Subjektive vom Objektiven zu scheiden. Den Kampf zwischen beiden Kategorien hat jede Zeit und jeder Künstler in sich gespürt. Wir aber erleben



Frühjahrsausstellung des Wiener Hagenbundes

OSKAR LASKE
DIE KREUZIGUNG

ihn zum gegenwärtigen Zeitpunkt in einer ganz neuen Weise. Ein neuer, höchst schroffer Begriff des künstlerischen Idealismus kommt herauf, der letzte Erbe der impressionistischen Subjektivität.

Der bildende Künstler stellt Wirklichkeit dar. Diesen Satz geben sie heute alle zu. Fragt sich nur, was Wirklichkeit sei, und mit dieser Frage befinden wir uns heute sogleich mitten im Kampfgefilde feindlicher Meinungen. Die naturalistische Chimäre einer nicht subjektiv gefärbten Weltwiedergabe ist heute freilich tot. Ganz unbestritten herrschen die verschiedenen Spielarten des Impressionismus, der von Grund aus idealistische Tendenzen hegt, da ja den wichtigsten Bestandteil des Begriffes „Impression" die Bezogenheit der sinnlichen Erscheinung *auf ein erkennendes Subjekt* bildet. Eine klassische Definition des Impressionismus gibt es nicht. Sicher ist aber, daß der Impressionist sein Subjekt deutlich fühlt, daß er, ganz im Sinne der neuen Philosophie, nicht nach der Erkenntnis irgendeiner chimärischen objektiven Wirklichkeit strebt, sondern den von ihr erfahrenen subjektiven Eindruck ins Auge faßt. Damit ist den ausschweifendsten Varietäten des Begriffes „Wirklichkeits-Wiedergabe" Tür und Tor geöffnet.

Der nächste Schritt ist die Zerlegung des „Eindruckes" in wesentliche und unwesentliche Bestandteile. Leicht einzusehen, daß auch diese Begriffe völlig subjektiver Art sind. Die ersten Impressionisten hielten für wesentlich vor allem die Medien, Licht und Luft, und gingen deren formenauflösender Wirksamkeit mit höchster Akribie und Entdeckerfreude nach. Immerhin aber stehen sie den Naturalisten noch sehr nahe, da sie sich durchaus an die sinnliche Erscheinung halten, wie sich denn überhaupt in ihren Anschauungen idealistische und realistische Bestandteile auf



MAX KURZWEIL — FORT S. LORENZO IN RAGUSA

Frühjahrausstellung des Wiener Hagenbundes



KARL HUCK DER BERGGEIST

Frühjahrsausstellung des Wiener Hagenbundes

die wunderbarste Weise vermischen. Denn sie sind Idealisten, soferne sie die Erscheinung sehr entschlossen auf die erkennerische Tätigkeit ihres Subjektes beziehen. Und sie sind Realisten, soferne sie sich an das sinnlich Empfundene mit Strenge halten.

Aber die Entwicklung geht weiter nach der Richtung des Subjektiven. Wie Licht und Luft die Formen auflösen, so löst die Frage nach dem *Wesentlichen* der Erscheinung die Wirklichkeit, das stofflich vorhandene Substrat des Eindruckes auf. Warum sollen Licht und Luft für den Eindruck der Objekte wesentlich sein? Warum nicht das laute Gegeneinanderschreien der Farben? Warum nicht irgend eine beherrschend hervortretende Linie? Warum nicht die reine Kontur? Warum nicht irgend ein formales Detail? Und bald nehmen sich die Künstler die Freiheit, die Frage nach den *entscheidenden* Bestandteilen des Eindruckes vollkomman subjektiv, je nach Laune und individuellem Temperament, zu beantworten. Theoretisch ist damit jeder Willkür, auch der äußersten, der Zügel losgelassen. Das schadet nichts. Denn Theorien haben in der Kunst wenig zu bedeuten, und Freiheit dient Künstlern von künstlerischem Takte in allen Fällen zum Vorteil. Für sie ist das Nachfolgende nicht geschrieben. Wohl aber für eine Reihe von Künstlern, die in der Ausnutzung der neuen Freiheit nicht von diesem künstlerischen Takte geleitet waren



GEORG MERKEL — AM VORABEND

Frühjahrausstellung des Wiener Hagenbundes

und den Kunstfreunden Werke hinstellten, die, so sehr sie auch aus ernstem Streben entsprangen, doch die dem Wesen der Kunst inhärenten Grenzen der Subjektivität in unzulässiger Weise überschritten.

Der Künstler steht vor objektiver Wirklichkeit und erfährt von ihr einen irgendwie gearteten subjektiven Eindruck. Das heißt: er verarbeitet in seiner Phantasie so und so viele sinnliche Daten zu etwas, das schließlich die erregenden Momente dieser Sinnlichkeit in einer gewissen Abkürzung und Verdichtung enthält. In seine Darstellung sucht er dann diese erregenden Momente lebendig und aktiv hinüberzuretten. Sein Werk will höchste, dichteste, freieste Aktivität sein. Aus der mit tausend Schlacken versetzten Erscheinungsmasse destilliert der Verarbeitungsprozeß die reine lineare oder koloristische Energie. Seine Leistung besteht in der Ueberwindung der trägen Stofflichkeit. In der Veranschaulichung, in der Fühlbarmachung dieser orphischen Ueberwindung liegt der eigentliche Wert der Niederschrift. Damit dieser Wert der Niederschrift vom Beschauer empfunden werde, muß sie uns einen Begriff von jenem Verarbeitungsprozeß, einen Begriff von der überwältigten Stoffmasse geben. Der Künstler legt einen gewissen Weg von der „Wirklichkeit" bis zu seiner endgültigen Niederschrift zurück. Diesen Weg mit einem Teil seiner Hemmungen und Widerstände muß uns der Künstler zeigen, damit wir in die Lage kommen, seine Leistung zu würdigen. Diesen „Weg" kann er uns aber nur dann zeigen, wenn er uns einen Begriff von der Erscheinung gibt, die ihm als Ausgangspunkt diente. Diese Erscheinung, das Substrat seines „Eindruckes" muß irgendwie in der Darstellung fühlbar gemacht werden, sonst schwebt der ganze Verarbeitungsprozeß gewissermaßen in der Luft — für das Auge und das Gefühl des *Dritten*. Es kann subjektiv sehr geistreich sein, wenn ein Künstler als Summe irgend eines Erscheinungskomplexes, sagen wir eines Menschen, eine einfache Vertikale notiert. Aber was hat diese Notiz für den Dritten für einen Wert? Es kann höchste Empfindung ausdrücken, wenn ein Mensch seine Gefühle gegenüber einem prachtvollen Sonnenuntergang in einem Naturlaut des Staunens, in der Interjektion „ah!" zusammenfaßt. Ist eine solche Interjektion aber eine Darstellung des Sonnenunterganges? Vermag ein Dritter mit ihr irgend

etwas anzufangen? Sie ist für ihn völlig wertlos, weil ihm die Erscheinungssumme, durch die der Ausruf veranlaßt wurde, nicht anschaulich gemacht ist. Er sieht eine Erregung, ohne über deren Grund belehrt zu werden, und ist belustigt. Für den Künstler selbst können unter Umständen in der äußersten, knappsten Abstraktion hohe Arbeitswerte aufgespeichert liegen. Dem Dritten werden sie tot und stumm bleiben, weil er mangels Fühlbarmachung des Ausgangspunktes gerade die *Arbeit*, die eigentliche seelische Leistung, nicht zu würdigen vermag. Er sieht vor sich allenfalls eine Art kunstgewerblichen Flächenschmuck, deren eigentlicher entscheidender Wert als Verarbeitungsprodukt der mit den Stoffen ringenden Phantasie ihm jedoch verschwiegen bleibt.

Wir haben bekanntlich in der Literatur ähnliche Erscheinungen gehabt. Man bescherte uns eine Zeitlang Gedichte, die aus Wellenlinien, aus dicken Punkten, aus fetten Ausrufezeichen und einer Zeile völlig banalen Textes bestanden. Es ist möglich, daß solcherlei graphische Darstellungen seelischer Emotionen dem Autor selbst etwas bedeuteten. Der Dritte, dem der Autor alle Vorbedingungen dieser Hieroglyphen verschwieg, konnte nur achselzuckend oder lächelnd an ihnen vorübergehen.

Mit dem Objekt, das heißt mit der Wirklichkeit und mit dem Darstellungsmittel, ringt der Künstler immer. Das Produkt dieses Ringens, das Kunstwerk, hat jedoch nur dann einen Wert, wenn es zugleich einen Begriff von der niedergekämpften Stoffmasse gibt.

Höchste Subjektivität hebt sich selbst auf. Philosophisch ist es ohne weiteres klar, daß eine Aufhebung alles Objektes auch die Aufhebung alles Subjektes bedeuten würde. Gleiches gilt für den Maler. Mit dem Augenblicke, da er alles Objekt aus der Darstellung ausschaltet, raubt er selbst seinem Werke auch jeden subjektiven, jeden seelischen Wert. Die äußersten Grenzen der Subjektivität überschreitet der Künstler nur zu eigenem Schaden. Er zieht sich das Schicksal des Krösos zu: er zerstört sich selbst.



JAKUB OBROWSKY — WEISSE FIGUR
Frühjahrsausstellung des Wiener Hagenbundes

DIE GROSSE BERLINER KUNSTAUSSTELLUNG

Die Große Berliner Kunstausstellung, die im Laufe der letzten Jahre von Zeit zu Zeit wenigstens den Versuch machte, durch Sonderveranstaltungen das Interesse zu beleben, der hie und da sogar gelungen war, wenigstens stellenweise das Niveau des Ausgestellten zu heben, ist nun ganz wieder in den alten Schlendrian zurückverfallen, und es fällt schwer, unter künstlerischen Gesichtspunkten überhaupt noch von dieser doch wesentlich wirtschaftlichen Veranstaltung zu reden. Einen Augenblick hatte man hoffen können, daß gerade von praktischer Seite ein Anstoß zu energischen Reformen kommen könne, denn der Pächter des Restaurationsbetriebes geriet in finanzielle Schwierigkeiten. Die Kunst des Glaspalastes hatte sich als schlechter Vorspann für Kaffee und Bier erwiesen. Aber man verzichtete darauf, die Ausstellungen zu reformieren, und legte lieber den Restaurationsbetrieb in eine starke und bewährte Hand. Nun regiert Aschinger draußen am Lehrter



KARL STEMOLAK GRABSTEIN
Frühjahrausstellung des Wiener Hagenbundes

Bahnhof, und die Künstler haben es leicht. Er wird die Besucher locken mit Militärmusik und zivilen Preisen, und sie freuen sich der hohen Besuchsziffer.

Man wundere sich nicht über diese Ausführungen an dieser Stelle. Aber es ist ja nicht von Kunst die Rede, sondern von dem Berliner Ausstellungspark, in dem alljährlich eine große Bilderschau veranstaltet wird. Ich sprach von den Sonderausstellungen, die in früheren Jahren von Zeit zu Zeit imstande waren, das bedenklich sinkende Interesse neu zu beleben, und die auch jetzt wieder in Dresden so glänzend durchgeführt sind. In der Großen Kunstausstellung sind diese Sonderveranstaltungen allmählich zur stehenden Institution geworden, die weitergeschleppt wird wie die Ausstellungen selbst, und für die sich kein Mensch im Grunde mehr interessiert. Wüßte man es nicht von irgendwoher, so würde man es kaum merken, daß in den zwei langen Sälen rechts und links des Eingangs eine Ausstellung Berliner Künstler steht, und daß es eine Ausstellung von Städtebildern gibt. Es fehlt überall an eigentlicher Organisierung, an einer starken Hand, die die Fäden hält. Man stellt ein Programm auf, aber man überläßt die Durchführung mehr oder minder dem Zufall. Damit daß man die Werke einiger in Berlin lebender Künster zusammenhängt, gibt man keine Ausstellung Berliner Kunst, und erst recht nicht eine Städtebilderausstellung, wenn man in einem Saale vereinigt, was zufällig an Städtebildern zusammenkommt. Denn es ist ganz weniges, was man von anderen Seiten herbeiholte, und die zwei besten Stücke rühren von Künstlern der Secession her, eine Heidelberger Ansicht von TRÜBNER und Besigheim von THOMA. Von Thoma gibt es übrigens auch eine kleine Separatausstellung von Aquarellen. So sollte man denken, daß die Secession nicht mehr anfeinden würde, wer bei ihr borgen geht.

Es gibt noch sonst ein paar ansprechende Arbeiten in dieser Ausstellung der Städtebilder. Da ist eine schon bekannte Ansicht der Ludwigstraße in München von SCHRAMM-ZITTAU, der übrigens ein paar sehr schwache Vogelbilder ausstellt, und der entschieden Wertvolleres zeigte, als er noch nicht in den Glaspalast übergesiedelt war. Ferner ein Dachaubild von HÖLZEL, eine Ansicht von Säkkingen von dem Trübnerschüler ARTHUR GRIMM. Aber die wenigen Werke, die überhaupt diskutabel sind, helfen kaum mehr, das Niveau des Ganzen zu heben, das einen bedauerlichen Tiefstand aufweist. Es gab doch Jahre, in denen man nach Abzug allerdings einer ziemlich breiten Unterschicht, über die sich die Ausstellungsleitung selbst wohl nicht ganz im unklaren ist, eine Durchschnittsqualität konstatieren konnte, die nicht allzu tief unter dem Mittelmaß der kleineren und naturgemäß gewählteren Ausstellung der Secession stand, wenn auch die Größen allerdings fehlten. Aber nun ist man wieder so weit, daß die Geringsten von dort hier obenan stehen würden, eine Tatsache übrigens, die den oder jenen wohl schon zum Ueberläufer werden ließ. Man staunt, daß dieser „Prometheus, der das Feuer bringt“, noch einmal ausgestellt werden mußte, nachdem er schon auf der Brüsseler Weltausstellung die Besucher geschreckt hatte, daß es noch immer Maler gibt, die an solche Riesenformate gehen, um wirklich kleine Bildideen zu gestalten. Aber man lernt hier über vieles staunen, man sieht, daß der Gartenlaubenkitsch, wie die sieben lachenden Mädchen auf einem Bilde oder die holden Sennerinnen und ägyptischen Sonnenuntergänge, noch immer in voller Blüte steht. Daneben imitiert der eine Franz Stuck mit Haut und Haar, wobei er auch die Rahmen nicht vergißt, der andere hält sich an Slevogt, wieder einer malt Bilder nach dem Rezept der Impressionisten und noch einer Porträts in neuschweizerischer Art. Aber Werturteile zu fällen, das Bessere aus dem ganz Schlechten herauszusieben, wird immer schwerer und immer unersprießlicher.



OTTO BARTH — DER LETZTE GANG

Frühjahrsausstellung des Wiener Hagenbundes

Man könnte lange von dieser Ausstellung sprechen, wie ja das Negative immer das ergiebigere Thema ist. Aber eine ausführlichere Behandlung der Großen Kunstausstellung soll für ein Jahr aufgespart werden, in dem es genug an positiven Werten zu finden gibt, um nur von ihnen zu reden und die negativen, die an dieser Stelle unvermeidlich sein mögen, verschwiegen werden können.

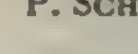
C. G.

DIE GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG DRESDEN 1912

Am 1. Mai wurde die diesjährige Große Dresdner Kunstausstellung im städtischen Ausstellungspalast unter den üblichen Feierlichkeiten eröffnet. Sie hält sich in dem gleichen vornehmen Rahmen, wie die bisherigen fünf Dresdner Kunstausstellungen seit dem Jahre 1897, die sämtlich unter der Oberleitung Gotthardt Kuehls standen. Sie ist wiederum eine ausgewählte Ausstellung: in jeder der hervorragenden deutschen Kunststädte wurde ein vertrauenswürdiger Künstler mit der Auswahl der Kunstwerke betraut und ihm ein besonderer Saal zugewiesen. So sind vertreten: die Dresdner Kunstgenossenschaft, die Künstlervereinigung Dresden, Berlin, Kunstgenossenschaft München, Düsseldorf, die Vereinigung nordwestdeutscher Künstler, die Secessionen München und Berlin, ferner Karlsruhe, Stuttgart, Königsberg und die österreichischen Künstler. Dazu kommt eine auserlesene graphische Abteilung nach Auswahl des Direktors des Kgl. Kupferstichkabinetts zu Dresden Max Lehrs, eine Abteilung Kunstgewerbe nach Auswahl von Karl Groß und eine Sonderabteilung für monumentale und dekorative Malerei. Im ganzen umfaßt die Ausstellung nach der ersten Auflage des Katalogs 1959 Nummern, darunter 742 Gemälde,

717 Werke der Griffelkunst, 300 Skulpturen, 63 architektonische Ansichten und Modelle, der Rest Kunstgewerbe, wobei besonders die Keramik berücksichtigt ist: die Kgl. Porzellan-Manufakturen zu Meißen, Berlin und Nymphenburg, die Porzellanfabriken zu Schwarzburg in Thüringen und Ph. Rosental & Co. in Selb i. B. Besonders lehrreich und anregend ist die Sonderausstellung der monumentalen und dekorativen Malerei. Dadurch, daß die Gemälde von Ferdinand Hodler, Otto Gußmann, Egger-Lienz, Franz von Stuck, Maurice Denis u. a. unmittelbar in die Wände eingelassen worden sind, zeigen sie sich im wesentlichen so, wie sie vom Künstler gedacht und wirken ganz anders bedeutsam, als wenn man sie im Rahmen vorführte. Auch die graphische Abteilung ist wieder mit feinem Geschmack ausgewählt und bietet ein glänzendes Bild des gegenwärtigen Schaffens auf dem Gebiete der Griffelkunst. Mit geschlossenen Gruppen von Blättern sind vertreten: Max Klinger, Otto Greiner, Max Liebermann, Käthe Kollwitz, Emil Orlik, Hans Meid, Ludwig von Hofmann, Margarethe Geibel, Eduard Thöny, Carlos Grethe, Hans Thoma. Die Gemäldesäle bringen für den, der die alljährlichen deutschen Ausstellungen zu besuchen pflegt, nicht gerade allzuviel Neues, aber man erhält doch ein schönes Gesamtbild vom deutschen Schaffen. Namentlich ist Gelegenheit gegeben, die jüngeren Dresdner Künstler eingehender kennen zu lernen. Gottbardt Kuehl hat wieder einen besonderen Raum mit anderthalb Dutzend neuen Bildern von Dresden u. a. Ferner finden wir kleinere Sonderausstellungen der Karlsruher Maler Heinrich Altherr und Albert Haueisen, von dem Wiener Maler Gustav Klimt, von dem Wiener Bildhauer Anton Hanak und von dem Berliner Bildhauer Franz Metzner, der namentlich Abgüsse von seinen monumentalen Schöpfungen ausgestellt hat. Besondere Räume haben endlich Hermann Prell (die letzten Gemälde für den Festsaal des neuen Dresdner Rathauses) und Max Klinger. Dieser hat ein vollständiges Zimmer — wie einst in Villa Albers in Steglitz — mit Gemälden, Fries und Sockelbildern ausgestattet, auch eine prachtvolle große Skulptur, ein Mädchen in Marmor, und zwei Büsten in Bronze ausgestellt. Das Gesamtbild der Ausstellung ist wiederum glänzend: den großen Hauptsaal und die Räume für die Monumentalmalerei haben die Brüder Georg Wrba (der Bildhauer) und Max Wrba (der Architekt) mit geringen Mitteln in vornehmer prächtiger Raumwirkung hergestellt, echt künstlerisch dabei nur den Zweck verfolgend, Räume zu schaffen, wo die Plastik (im Hauptsaale) und die Gemälde möglichst vorteilhaft zur Geltung kommen sollten. Das ist ihnen vorzüglich gelungen. Die übrigen Räume hat mit wenigen Ausnahmen der Dresdner Architekt Georg Heinsius von Mayenburg mit Geschmack teils prächtig, teils einfach in mannigfacher Abwechslung ausgestattet. Vornehm und gediegen ist der mit sechs freistehenden Säulen gegliederte und mit weißem Linoleum ausgestattete Raum der nordwestdeutschen Künstler von Peter Behrens, imposant in schönen Verhältnissen die hohe, ganz weiß gehaltene Wiener Monumentalhalle von Joseph Hoffmann. Der salonmäßig vornehm mit alten Empire-Möbeln geschmückte Raum, in dem die auserlesene kleine Sammlung von Frauenbildnissen des 18. und 19. Jahrhunderts (von Galeriedirektor Dr. Posse) untergebracht ist, stammt ebenso wie der benachbarte kleine Saal für Architektur von Max Wrba. Der dunkelrote Saal der Münchner, der von Prof. Kunz Meyer zusammengebracht ist, ist mit gediegenen alten Möbeln von Bernheimer ausgestattet. Im ganzen ist auch bei dieser Dresdner Ausstellung unter Kuehls Oberleitung in der Kunst, mit vornehmem Geschmack auszustellen, wieder Glänzendes geleistet. Wir werden noch einen ausführlichen illustrierten Bericht über die Ausstellung veröffentlichen.

P. Sch.



EGON SCHIELE — EREMITEN
Frühjahrausstellung des Wiener Hagenbundes

MÜNCHNER AUSSTELLUNGEN

Die *Sommerausstellung der Secession*, die vor kurzem eröffnet wurde, hält sich, wie dies bei der dritten Ausstellung im Jahr die Regel zu sein pflegt, wieder streng an den Kreis der wohleingeführten Stammitglieder und gestattet nur einigen wenigen jüngeren und noch unbekannteren Talenten eine Gastrolle. Ueber die Richtigkeit



OSKAR LASKE — WINTERSPORT
Frühjahrausstellung des Wiener Hagenbundes

dieses Prinzips läßt sich ja diskutieren, der Unterzeichnete war aber stets der Meinung, daß man es gutheißen müsse, da nicht vergessen werden darf, welchen Strömungen der neueren Kunst die Secession ihren Ursprung verdankt und wie sie mit diesen groß geworden ist. Ihrer Eigenart ist es sicherlich auch am bekömmlichsten, wenn sie sich in der Hauptsache innerhalb dieser Strömungen hält und mit ihnen ihre historische Mission erfüllt.

Aus der sommerlichen Exklusivität der Secession resultieren gewöhnlich dem Umfang nach sehr beschränkte Ausstellungen — der Katalog weist diesmal knapp 400 Nummern auf — und die Beschränkung wiederum pflegt der Qualität zugute zu kommen. Heuer tut sie das entschieden, und wenn auch die eigentlichen Sensationen so gut wie ganz fehlen, so ergibt sich doch der Eindruck großer Tüchtigkeit und solider künstlerischer Arbeit des Ganzen ohne weiteres für jeden Besucher. Da in einem illustrierten Aufsatz die Schau noch des eingehenden zu behandeln sein wird, so sei hier nur kurz auf die hauptsächlichsten Erscheinungen hingewiesen: Von den Gründungsmitgliedern und Führern der Secession sind vor allem STUCK und A. VON KELLER mit Kollektionen vertreten, die viel Schönes enthalten und im Detail gewürdigt werden müssen, auch HABERMANN, SAMBERGER, DIEZ, SCHRAMM-ZITTAU, TOOBY und WINTERNITZ sind mit interessanten und beachtenswerten Schöpfungen zur Stelle. Ihnen reihen sich HENGELER, KUSCHEL, LANDENBERGER und VETTER mit wertvollen Arbeiten an und von jüngeren Kräften ist auf WEISGERBER, BLOOS, CASPAR und FRICKE hinzuweisen. In der Landschaft stechen besonders BAURIEDL, M. CASPAR-FILSER, HÜBNER, LEHMANN, SEYLER, SCHÜLEIN, PIETZSCH, RÖSLER und STADLER hervor, im Porträt Maler wie BURI, BURGER, KALCKREUTH, J. OPPENHEIMER, DAMBERGER, SPIRO und THOMAS. Besonders gut ist diesmal die Plastik vertreten, ELKAN und HOETGER schießen den Vogel ab, auch in der Graphik läßt sich da und dort Ausgezeichnetes entdecken.

Die *Galerie Heinemann* hat sich mit der überhaupt erstmaligen Vorführung einer Sammelkollektion von Werken des Werder Malers KARL HAGEMEISTER ein nicht hoch genug zu bewertendes Verdienst erworben. Die meisten werden den Künstler kaum dem Namen nach kennen und nur ganz wenige dürften je Bilder von ihm gesehen haben. Und doch tritt uns in diesem heute Vierundsechzigjährigen eine Potenz von so außergewöhnlicher Machtfülle entgegen, daß wir ihn in Zukunft wohl in die Reihe unserer ersten deutschen Maler einzureihen haben. Hagemeister ist aus dem weiteren Leiblkreis her-



HUGO BAAR VORM FISCHERDORF

Frühjahrausstellung des Wiener Hagenbundes

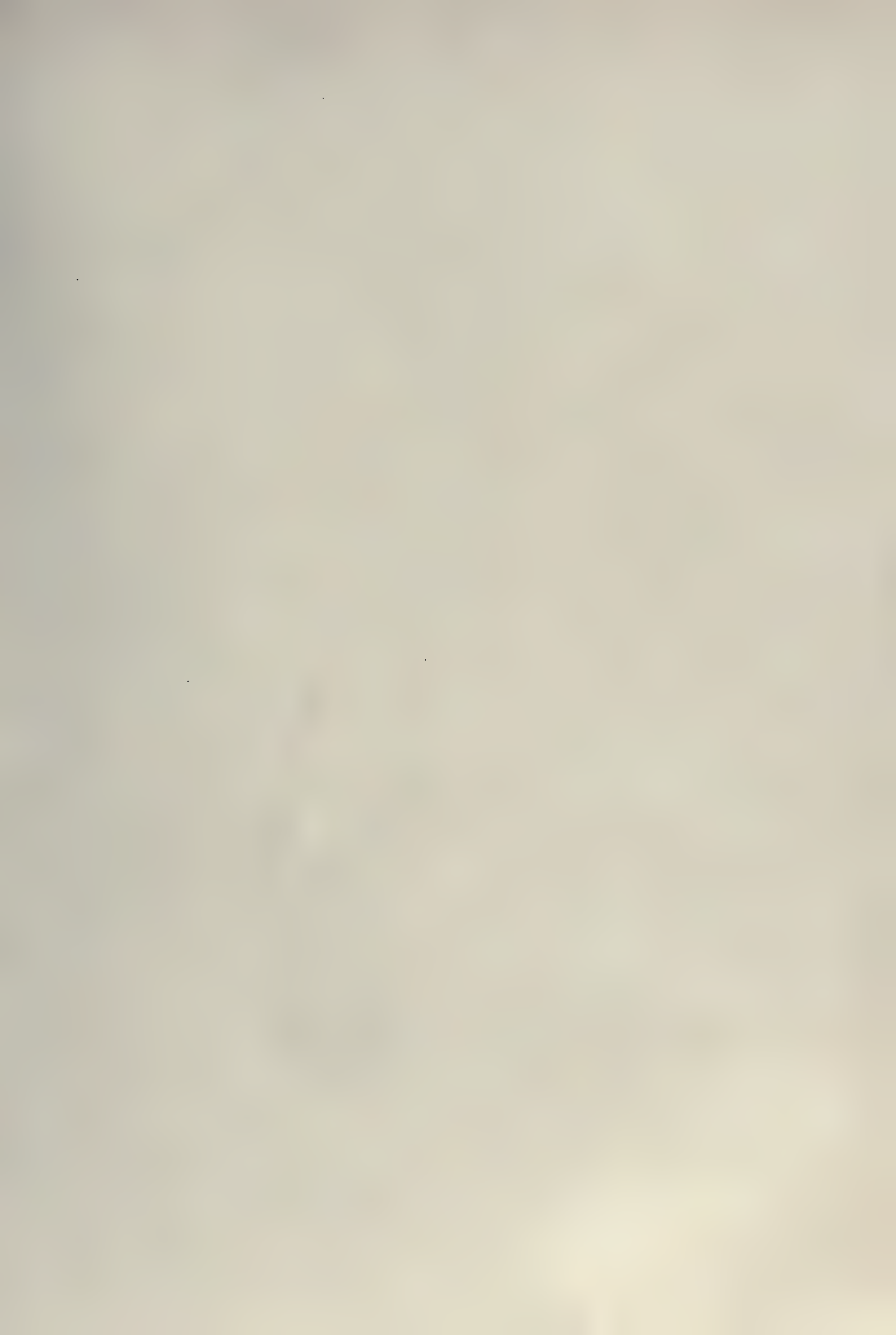
vorgegangen — er war aufs engste mit Schuch befreundet und ist mit Trübner in Berührung gestanden — und man ersieht aus seinem Beispiel wieder einmal, von welch enormer Tragweite ein geistiger Konnex von Gleichgesinnten auch für die Kunst ist. Mit dem engeren und weiteren Leiblkreise ist die Probe gegeben, welches Niveau die deutsche Malerei hätte erreichen können, hätten in ihr häufiger, ähnlich wie dies in Frankreich der Fall war, solche Zusammenschlüsse einzelner stattgefunden. Aber dem Deutschen fehlt im allgemeinen das Gefühl dafür und er, der in geselligen Dingen so leicht zum Vereinsmeier wird, betont in kulturellen Fragen meist einen ganz einseitigen Individualismus. Weshalb wir auch keine auch nur einigermaßen geschlossene künstlerische Kultur und Tradition aufweisen können, sondern immer nur große Einzelerscheinungen. Was Hagemeister mit Schuch und im Verein mit diesem wieder mit dem Leiblkreis verbindet, sind seine bewunderungswürdige Hingabe an Natur und Objekt, eine bei allem Eingehen ins Detail doch den Blick aufs Ganze richtende kraftvolle und energische Darstellungsweise und eine große Uebereinstimmung der malerischen Anschauung; sonst findet man bei ihm vor allem noch Beziehungen zu den großen Meistern von Barbizon. Eine ganze Anzahl seiner Landschaften steht vollwertig neben den besten dieser Franzosen und wird hoffentlich in Kürze ihren Weg in unsere Galerien finden. Hervorragend schön sind in der Serie auch einige Seestücke. Ueber den Entwicklungsgang Hagemeisters ist kurz zu bemerken, daß er, der zuerst von Preller unterrichtet ward, dann nach München kam und sich Schuch anschloß; später lernte er auch Trübner und die Barbizoner kennen, und entfaltete aus solchen Einflüssen heraus seinen eigenen Stil. In der frühen Zeit noch braun und dunkel, wird er von den achtziger Jahren des 19. Jahrhunderts ab immer heller und auch breiter im Strich. Da er den größten Teil seines Lebens an seinem Heimatsort Werder a. H. gelebt und, ganz seiner Kunst und einem Leben in der Natur als Jäger hingegeben, nur wenig Wert auf die Meinung des Publikums und das Ausstellen gelegt hat, so kam es, daß er bisher völlig unbeachtet bleiben konnte.

M. K. ROHE

PERSONAL-NACHRICHTEN

BERLIN. Die Kgl. Akademie der Künste hat für das Verwaltungsjahr 1. Oktober 1912 bis 1. Oktober 1913 den Bildhauer Professor LUDWIG MANZEL zu ihrem Präsidenten gewählt.

GESTORBEN: In Berlin im Alter von 46 Jahren der Bildhauer Professor OTTO STICHLING, ehemaliger Professor an der Charlottenburger Kunstgewerbeschule.





Frühjahrausstellung
Düsseldorfer Künstler

WALTER CORDE
INFERNO (KASEÏNGEMÄLDE)



KARL PLÜCKEBAUM — SONNTAGMORGEN
Frühjahrausstellung Düsseldorfer Künstler

DIE FRÜHJAHRAUSSTELLUNG DÜSSELDORFER KÜNSTLER

Von G. Howe

Nicht als eine Eliteausstellung einer einzelnen Gruppe stellt sich die Frühjahrschau im Düsseldorfer Kunstpalast dar, sondern mehr als ein Generalappell über die Früchte des letzten Winters, ehe sich die Werke durch die Versendung auf die großen Ausstellungen zerstreuen. Nicht weniger als sieben Vereinigungen und Gruppen haben sich unter eigener Jury daran beteiligt, und wenn es leicht gewesen wäre, durch weitergehende Beschränkung das Gesamtniveau noch zu heben, so ist der Charakter der Ausstellung, die rund ein halbes Tausend Kunstwerke bietet, auch in ihrer jetzigen Gestalt ein außerordentlich respektabler und erfreulicher. Da ausschließlich Düsseldorfer Maler und Bildhauer, und auch diese wieder nur mit neuen Arbeiten vertreten sind, so bekommt der Besucher nicht bloß eine starke Anschauung von dem rüstigen Fleiß der rheinischen Künstlerschaft, sondern er spürt auch an zahlreichen, durchaus modern und persönlich empfundenen Werken, wie namentlich in der jüngeren Generation ein fortschrittliches und kühnes Streben herrscht, das durch eigenartige Zielsetzungen den Forderungen einer neuen Entwicklungsperiode der Kunst gerecht zu werden weiß.

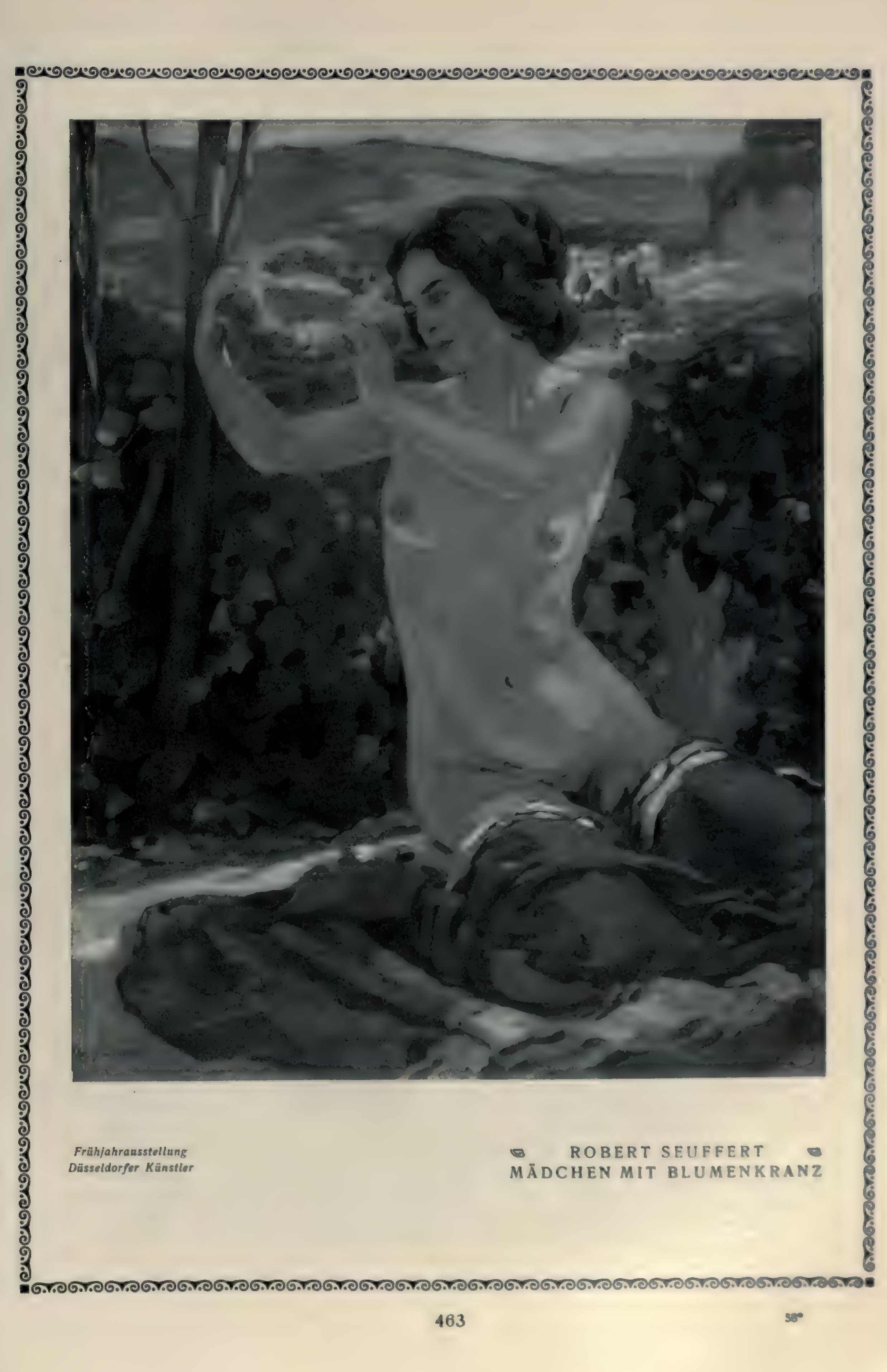
Durch besonders strenge Auswahl zeichnen sich die Säle des sogenannten *Ausstellerverbandes* aus, die der ganzen Schau ihren künstlerischen Halt geben. Gerhard Janssen ist mit neun Arbeiten vertreten, unter denen sich mehrere wahre Leckerbissen für den künstlerischen Feinschmecker befinden. Straße und



HUBERT RITZENHOFEN — LA PANNE

Frühjahrausstellung Düsseldorfer Künstler

Schenke, Marktplatz und Schützenwiese reichen ihm ihre Objekte erlesener Tonigkeit, und man spürt, wie er um seine Gegenstände lange prüfend herumgeht, ehe er für sie den reifsten, in seinen Mitteln bewußt vereinfachten Ausdruck findet (Abb. S. 472). Zwei große Bilder von MAX STERN zeigen diesen tüchtigen Künstler dauernd auf dem Felde des Impressionismus tätig, dem er seine stärksten Erfolge verdankt. Licht, Luft, Bewegung darstellen, das ist sein Ziel. Seine Kunst ist sachlich, frei von aller Sentimentalität; sie besitzt nicht die letzte Tiefe, aber sie zeugt von Temperament und ist konsequent in ihren Aeußerungsformen. Von dem still und bescheiden schaffenden D. ZACHARIAS fällt das dekorativ gehaltene „Schwesternpaar“ (Abb. S. 467) und ein durch breite, koloristische Behandlung des formenreichen Sujets bemerkenswertes Junggesellenheim auf. Aus der modernen Großstadt hat FRITZ WESTENDORP die Mehrzahl seiner Motive geholt (Abb. S. 466 u. 475). Sein Wittelsbacher Brunnen besitzt den feinen Reiz eines Monet, ohne in öde Nachahmung zu verfallen; in den beiden Ansichten von Notre Dame, sowie in dem Blick auf den Kölner Dom bei Schneewetter zeigt der Künstler eine von ihm bisher kaum erreichte Lockerheit und Schönheit des Vortrags. Viel Gutes bietet wieder HELMUTH LIESEGANG mit seiner so gar nicht aufdringlichen, dabei seelenvollen und ausgeglichen vornehmen Malerei. Wie echte Kunst zum Einsfühlen mit der Natur führt, dafür sind seine Arbeiten ein lebendiger Beweis. Es gibt wenige Künstler, die das leicht verschleierte Sonnenlicht so wohlig weich, so glaubhaft und in so poetischer Zartheit über die Dächer und Plätze alter Städtchen spielen, durch die dünnlaubigen Baumwipfel rieseln lassen, wie Liesegang. Den Reizen der Sonnenbeleuchtung geht auch E. HARDT mit sicherem Ernst nach, wobei sein energisches Suchen nach immer stärkerer Farbigkeit erfolgreich zutage tritt. HEINRICH OTTOS hessische Landschaft hat wieder, ohne irgendwie in Weichlichkeit zu verfallen, jenen holden Zauber spezifisch deutscher Natur, der das Charakteristikum seiner Kunst ausmacht. Nach einer längeren Ruhepause bringt ANDR. DIRKS erstaunlich gute Arbeiten, darunter eine Brandung, dunkel im Ton, von altmeisterlicher Schönheit, die ähnlichen Motiven Courbets gleichwertig erscheint. Eine an sich hervorragende Leistung, wenn auch mit leichter Anlehnung an Segantinis Kompositionsweise und Farbenanschauung ist das große Alpenbild von J. P. JUNGHANNS (Abb. S. 465). Sobald



Frühjahrsausstellung Düsseldorfer Künstler

ROBERT SEUFFERT
MÄDCHEN MIT BLUMENKRANZ

er erst seine eigene starke Note gefunden haben wird, nach der er mit eifrigem Bemühen ringt, dürfte dieser Künstler mit seinem großen Können noch von sich reden machen.

Die Ausstellung der Gruppe *„Niederrhein“* bietet wie immer eine erfreuliche Erscheinung. Diese meist noch jüngeren Maler bewegen sich grundsätzlich in einer modernen Richtung künstlerischer Entwicklung und erblicken die Vorbedingung für einen wirklichen Fortschritt in dem Loskommen von den engen Schranken der Schultradition. Karl Schmitz-Pleis erzielt mit seiner pointillierenden Malweise fabelhaft leichte, lichtumwobene atmosphärische Wirkungen. In einem großen Damenporträt bemüht er sich, mit dieser subtilen koloristischen Behandlungsart lineare Formenprobleme des Quattrocento zu verbinden. Heinz May ist von modernsten Franzosen angeregt, ohne sich zum läppischen Nachahmer zu degradieren. Seine figürlichen Studien in ihrer kühnen Farbigkeit lassen hoffen, daß er über kurz oder lang zu einer für Düsseldorf neuen und stark persönlich gefärbten Stilweise gelangen wird. Medard Kruchen exzelliert mit ungemein pastos hingesetzten Stilleben; Ernst Paul und A. Reibmayr sind mit guten Tierstücken vertreten. Den Marinen Hubert Ritzenhofens (Abb. S. 462) werden ob ihrer naiven



WALTER HEIMIG — AKT

Frühjahrausstellung Düsseldorfer Künstler

Simplizität der Mache und ihrer deutschtümelnden Naturauffassung freundliche Beurteiler nicht fehlen. Walter Corde und Carl Paass gehen mehr formalen, der erstere geradezu monumentalen Zielen nach. Sein großes Kaseïngemälde mit einem Motiv aus Dantes Inferno, der Karton mit den apokalyptischen Reitern und namentlich eine große Pietà sind Zeugnisse starken künstlerischen Wollens (Abb. geg. S. 461 u. S. 471).

Mit einer kleinen, aber besonders gewählten



Frühjahrsausstellung
Düsseldorfer Künstler

J. P. JUNGHANNS
SCHEIDENDE SONNE AM HOCHNISSL



FRITZ WESTENDORP NOTRE DAME, PARIS

Frühjahrausstellung Düsseldorfer Künstler

Schau tritt die *„Künstlervereinigung 1899“* auf. Hier ist von jüngeren Kräften HANS KOHLSCHEIN an erster Stelle zu nennen mit seinem ausgesprochenen Freilichtbild „Die Pferdeschwemme“. Die Impression der stark bewegten, von flimmerndem Licht umwehten Menschen- und Tierkörper kommt in dem trefflichen Werke zum überzeugenden Ausdruck. Das mehr dekorative Talent ROB. SEUFFERTS gibt sich in einem koloristisch geschickt komponierten Damenbildnis sympathisch kund (Abb. S. 463) und WALTER HEIMIG mit seinem kühnen, fröhlichen Kolorismus erweist sich durch die starke und ungewohnte Note, die in seinen Arbeiten anklingt, als ein sehr beachtenswerter Faktor für unser neues Kunstleben (Abb. S. 464). Das beste Porträt der Ausstellung hat FRANZ KIEDERICH geliefert, der außerdem noch mit einem auf dem Boden des grundsätzlichen Realismus stehenden großen Bilde „Mönch im Klostergarten“ gut vertreten ist. EUGEN KAMPF hat zwar seine bekannten flandrischen Motive beibehalten, führt uns diese aber nicht mehr in der schweren, elegischen Stimmung vor, die lange als obligates Kennzeichen seiner reifen Kunst galt. Die von ihm gewählten lichteren Harmonien sind darum nicht weniger klangvoll und steigern sich bisweilen zu einer vollendeten Einheit von feinfühliger Naturbeobachtung und starkem musikalischem Empfinden. H. E. POHLE, der verdienstvolle Leiter der Ausstellung, erscheint mit einer tieftonigen, dekorativen Landschaft (Abb. S. 469) und einer seiner trefflichen Aktstudien. W. HAMBÜCHEN versucht mit einer aufgelösten Technik zu neuen koloristischen Resultaten zu gelangen; auch O. ACKERMANN hat manches Erfreuliche zu sagen.

HEINR. HERMANNS hat in einem besonderen Kabinett eine kleine Kollektivausstellung von nicht weniger als sechzehn Arbeiten vereinigt: fast durchweg holländische und niederdeutsche Motive, malerische Städtebilder, Grachten, Hafenszenen, einsame Bauerngehöfte, die von Eichen umrauscht und von dunklen Weihern umgeben sind, alle stark koloristisch gefühlt und mit jener frischen und breiten Technik wiedergegeben, die wir an den Werken des geschätzten Künstlers seit langem kennen.

Auch in der Schau der *„Freien Vereinigung“*

und der *„Gruppe 1904“* ist manche tüchtige Leistung, manche Probe erfolgreichen neuen Strebens zu konstatieren. Unter den Vertretern des Bildnisses nimmt diesmal FRITZ REUSING nach Zahl und Qualität seiner Arbeiten den ersten Platz ein. Das in weiten Raum gestellte Porträt einer Dame in ganzer Figur ist eine glänzende Leistung, vornehm im Farbengeschmack und elegant in der formalen Erscheinung. Aber auch M. WESTFELD, A. HACKENBROICH, R. VOGTS sind mit guten Bildern vertreten. Mit wirklich bedeutenden Arbeiten erscheint OTTO BOYER (Abb. S. 470). Absoluter Farbengeschmack, der die stärksten divergierenden und an sich sehr lebhaften Töne kühn nebeneinandersetzt, ohne doch bunt zu wirken, Großzügigkeit des Sehens und stark dekorative Wirkung, das sind die Vorzüge seines trefflichen Bildes „Drei Schwestern“, mit dem er den Beweis einer hohen, nach Freiheit ringenden Begabung liefert. Unter den Landschaftern hat G. MACCOS großes Motiv aus den eisigen Einöden Spitzbergens eine ernste Schönheit; daneben dürfen die leuchtend hellen Bilder JUL. JUNGHEIMS und W. PIPPERTS als Proben fortschrittlicher Kunst nicht übersehen werden. In vier Räumen kommen die sogenannten *„Wilden“* ausgiebig zur Geltung, zu deren Zahl sich diesmal auch Altmeister ED. V. GEBHARDT gesellt hat. „Christi Abschied von seiner Mutter“ und „In der Studierstube“ nennt er die beiden schönen Alterswerke, mit denen er uns überrascht, und in denen, wie bei Gebhardt nicht anders zu erwarten, das Moment des seelischen Ausdrucks durchaus im Vordergrunde steht. Der naive Romantiker KARL PLÜCKEBAUM ist mit zwei seiner von weicher Poesie erfüllten allegorischen Bildchen vertreten (Abb. S. 461). THEODOR FUNCK hat mit seiner auf ein ungemein zartes Grün gestimmten Lautenspielerin in Biedermeiermilieu einen schönen Erfolg zu verzeichnen.

Der Kunstverein für Rheinland und Westfalen hat in dem großen Hauptsaal die dekorativen Wandbilder ausgestellt, die in seinem Auftrage FR. V. WILLE, der bekannte und hoch geschätzte Eifelmaler, für das Kreishaus in Daun und HERM. LASCH für das Gymnasium in Völklingen geschaffen haben. Der Versuch, für Zwecke der Monumentalkunst auch die reine Landschaftsmalerei heranzuziehen, hat hier einen schönen Erfolg gezeitigt.



DAVID ZACHARIAS — ZWEI SCHWESTERN

Frühjahrausstellung Düsseldorfer Künstler



Frühjahrausstellung
Düsseldorfer Künstler

RUDOLF ZIESENISS
WEIBLICHER AKT



H. E. POHLE • AUF EINSAMEM WEG



OTTO BOYER — DREI SCHWESTERN

Frühjahrausstellung Düsseldorfer Künstler

Auch unter den plastischen Arbeiten, die in dem runden Saal des Kunstpalastes vorteilhaft zur Geltung kommen, finden sich einige tüchtige Leistungen unserer noch jungen Bildhauerschule. Gregor v. Bochmann d. J. gibt mehrere in der Bewegung sehr persönlich aufgefaßte Aktstudien; daneben ein Relief für ein Grabmal von vornehmer, leicht antikisierender Schönheit (Abb. S. 476). Eine Porträtbronze von Léon Lauffs zeigt große Formen bei breiter, flächiger Behandlung. Am bedeutendsten erscheint der weibliche Akt von Rudolf Zieseniss: ein auf dem Boden sitzendes Mädchen, das mit den erhobenen Händen in den gelösten Haaren wühlt und durch die Bewegung von Oberkörper und Kopf ein interessantes künstlerisches Leben gewinnt (Abb. S. 468).

DIE LEIPZIGER JAHRESAUSSTELLUNG 1912

Nachdem die Radierung aus ihrer Stellung als Reproduktionstechnik in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts durch die neuen photomechanischen Verfahren verdrängt worden war, ist sie nicht, wie anzunehmen gewesen wäre, verfallen, sondern sie hat sich dadurch erst wieder emanzipiert und ist wieder das geworden, was sie zu Dürers und Rembrandts Zeiten war: eine freie künstlerische Betätigung. Heute steht die graphische Kunst auf ganz bedeutender Höhe und die Ausstellungen mußten dieser Erscheinung schon lange Rechnung tragen. Die Münchner Secession bot der Graphik zuerst mehr Raum, dann begann die Berliner Secession und später der Deutsche Künstlerbund der Graphik eigene Ausstellungen zu widmen. Unter dieser Tendenz steht auch die diesjährige Leipziger Ausstellung. Es ist die erste Veranstaltung der neuen Vereinigung und man kann sagen, daß die Ausstellung an Reichhaltigkeit wie an Qualität den besten zur Seite gestellt werden darf. Außer Leipzig selbst ist die Beteiligung von Berlin am stärksten, dann folgen Dresden,

Weimar, Karlsruhe, Düsseldorf. München ist merkwürdigerweise nur durch einige wenige Namen vertreten. Die der Ausstellung angegliederte Pariser Kollektion macht in der Zusammensetzung ein wenig den Eindruck der Zufälligkeit, aber sie ist trotzdem sehr lehrreich und gibt uns interessante Aufschlüsse über manche Seite der modernen französischen Kunstanschauung. Da ich aus Raummangel auf die Einzelerscheinung innerhalb dieser Gruppe nicht eingehen kann, mögen hier einige Namen zur Orientierung dienen: GUYS, VAN GOGH, CÉZANNE, RENOIR, PISSARRO, GAUGUIN, LEGRAND, TOULOUSE-LAUTREC, MATTISSE, DALOU, BARTHOLOMÉ usw.

Von unseren Künstlern haben die besten an der Ausstellung mitgewirkt. Von MAX KLINGER sind eine Reihe seiner bekannten eleganten und ausdrucksvollen Aktstudien und einige Aquarelle aus dem Saaletal zu sehen. MAX LIEBERMANN paradiert mit einer größeren Anzahl seiner unbeschreiblich feinen Kreidezeichnungen und kleinen Pastelle. Während die Klingerschen Zeichnungen zumeist Vorarbeiten zu Gemälden oder Radierungen sind, also eine Zweckbestimmung erkennen lassen, die außerhalb der Zeichnung selbst liegt, so sind die Liebermannschen Blätter „Zeichnungen an sich", reinster malerischer Ausdruck, Vollendung in sich. Was in seinen Zeichnungen für eine Fülle von malerischem Empfinden, Leichtigkeit und Sicherheit liegt, das wird einem erst so richtig klar, wenn man die nebenliegenden Blätter seiner Nachahmer damit vergleicht. Wie schwerfällig und reizlos sind da beispielsweise die Pastelle von KARDORFF u. a. Dagegen weisen Künstler



WALTER CORDE — PIETÀ (KOHLEZEICHNUNG)
Frühjahrsausstellung Düsseldorfer Künstler



GERHARD JANSSEN DER LACHENDE KOPF
Frühjahrausstellung Düsseldorfer Künstler

wie GABLER, BERNH. HASLER, E. BÜTTNER, RÖSLER, P. WILHELM und PRETZFELDER bei gleichen Bestrebungen ausgezeichnete Qualitäten auf. SLEVOGT hat neben einigen seiner lebendigen Lederstrumpfzeichnungen eine Reihe vorzüglicher Bewegungsstudien von Ruderern und Reitern da, CORINTH eine sehr schöne Aktzeichnung. Von den übrigen Berlinern möchte ich dann noch hervorheben: MAX BECKMANN mit seiner vorzüglichen Zeichnung „Gewitter am Tegeler See“, DORA HITZ, F. MESECK, F. RHEIN, MICHAELSON, ZILLE, ULR. HÜBNER, KARL WALSER mit seinen reizvollen und rassigen Theaterdekorationen und KÄTHE KOLLWITZ mit einer Kollektion ihrer ernsten Schilderungen des Großstadtelends. Umfangreiche Kollektionen zeigen G. v. BOCHMANN, GULBRANSSON, L. VON HOFMANN, KUBIN, PASCIN, MAYRSHOFER, STERL, MACKENSEN, HÖGER, MOILLIET und F. A. WEINZHEIMER, aus dessen großzügigen und weihevollen Impressionen ein feiner Sinn für monumentalen Stil spricht. Die Leipziger Künstler selbst sind — auch außer Klinger — ziemlich stark und in ausgezeichneter Qualität vertreten. EDUARD EINSCHLAG hat vier große Akt- und Kopfstudien ausgestellt, die ihn von neuem als den warmfühligen Künstler erkennen lassen, der es versteht, den feinsten Reizen der Erscheinung nachzuspüren. RENTSCH hat ein kleines Kabinett mit seinen Temperabildern gefüllt, deren ich schon gelegentlich einer Sammelausstellung bei Beyer & Sohn gedachte. Von W. HAMMER möchte ich besonders sein Gartenbild hervorheben, von A. LEISTNER die beiden Aquarelle „Neubau“ und „Unglücksfall“, von H. SOLTMANN zwei sichere figürliche Zeichnungen, von E. GRUNER drei farbige Entwürfe, von HORST-SCHULZE einige Figurenstudien, von HOWARD das lesende Mädchen und seinen lustigen Blumenstrauß, der die Wand im besten Sinne des Wortes schmückt, von OLBERTZ einige seiner humorvollen Grotesken und von STEINER-PRAG zwei Entwürfe seiner Carmenausstattung. Diesen schließen sich dann weiter noch an: GRIMM-SACHSENBERG, JOS. KLEMM, TIEMANN, HEILAND, LISA HOFMANN, SELIGER, HEIN u. e. a. Die Gruppe der Kleinplastik weist vorzügliche Werke auf. Obenan möchte ich GEORG KOLBE nennen mit zwei außerordentlich feinen Bronzen: „Amazone“ und „Knieende Figur“; dann weiter GEORG MINNE, ERNST BARLACH mit zwei prächtigen dekorativen Holzfiguren und GAUL mit seinen vier Eseln. Von AUG. KRAUS ist neben seinem „Zille“ besonders der „Schreitende Kater“ beachtenswert, von HOETGER die hübschen Keramiken. JOH. HARTMANNS Bronze „Semele“ ist eine Figur voll leidenschaftlichen Lebens und MOLITOR hat mit seiner Bronzebüste gezeigt, daß er auch dem Porträt Leben und Stil zu geben weiß. PFEIFERS Kleinbronzen habe ich erst vor kurzem an dieser Stelle gewürdigt, und mit den Namen: AD. DAUMILLER, WERA VON BARTELS, EHEHALT, R. ENGELMANN, WILHELM GROSS, CHR. METZGER und WILLI ZÜGEL will ich den Reigen der Kleinplastiker schließen. G.-S.

VON AUSSTELLUNGEN

BASEL. Unser Kunstleben blüht; wir haben in unserer Kunsthalle regelmäßige Monatsausstellungen, zehn im Jahre. Sie sind natürlich nicht alle gleich hervorragend; aber im schweizerischen Kunstgetriebe gehören sie zum sehr Beachtenswerten. Ueber einige bedeutendere Darbietungen sei hier kurz Rechenschaft gegeben.

HERMANN MEYER, ein Basler, fein empfinden-

Frühjahrausstellung Düsseldorfer Künstler

WILLY SPATZ
WEIBLICHE AKTSTUDIE
ZEICHNUNG



WILHELM HAMBÜCHEN AUF DER ESTAKADE
Frühjahrausstellung Düsseldorfer Künstler

der Landschafter, Porträtist von charaktervoller Kraft, malt auch Entwürfe für Kirchenfenster, und da darf gesagt werden: Hermann Meyer schafft wirklich Neues und Originelles. Eine „Bergpredigt“ für die Kirche von Flawyl (St. Gallen) ist in Komposition wie Farbe klar und groß; sie wirkt derart einheitlich und grandios, daß sie gewiß andern Muster oder wenigstens Wegweiser sein wird. Auch die biblischen Einzelfiguren für die Seitenfenster sind von originaler Kraft, dabei ganz aufs Flächige, Glasleuchtende gearbeitet: aus dem Material heraus ist wuchtige Monumentalität erreicht. — Eine Ausstellung von Bildern der französischen Impressionisten DEGAS, MONET, PISSARRO, RENOIR, SISLEY fand vielen Anklang. Ein Pissarro ist durch Schenkung von Künstlern und Kunstfreunden in das sonst fast ausschließlich für Schweizer Kunst bestimmte Basler Museum gelangt. — Eine erste Schweizer Porträtistin ist ESTHER MENGOLD in Basel. Sie besitzt eine bei Frauen nicht selbstverständliche Größe und Schlichtheit der Anschauung und bringt mit sicherer breiter Technik klar und bedeutend wirkende, scharf charakterisierende Bildnisse heraus. — Interessant war eine Ausstellung von Bildern OTTO VAUTIERS, des Sohnes von Benjamin Vautier. Er liebt, wie der Vater, das Genrehafte, aber es ist bei ihm nicht mehr Erzählung, sondern nur gegenständlich wirken seine Frauen und Mädchen; auch farbig und durch ihre Lichtbehandlung sind diese Bilder hervorragend. Ihr Besonderes ist ein ausgesucht feiner Geschmack im Kolorit wie im Linearen. — Von jüngeren Baslern ist PAUL BARTH eine beachtenswerte Maler-Individualität. Er kommt von Gauguin her, auch van Googh hat ihn „geführt“; aber er ist stark genug, ein Eigener zu sein; er bringt in Landschaften und Figuren seine Farben durchaus ungebrochen und tiefsaftig in voller Harmonie zusammen, wird darum von Künstlern und Kennern hochgeschätzt; auch das Publikum bringt ihm nachgerade Verständnis entgegen. — In derselben Ausstellung sah man farbig sehr fein durchempfundene, völlig unkonventionelle Porträts von MARGUERITE FREY in Bern, die, in Paris geschult, ebenfalls stark genug ist, sie selbst zu sein. — Die sog. Neuere Schweizer (Hodler-) Schule hat in Basel keinen Bekenner; das ist gut. Das Schablonenhafte, in das kleinere Talente dadurch verfallen, daß sie dem Großen nachtreten wollen, bleibt unsern Ausstellungen fern. Wir haben höchstens etwa die Bedeutenderen dieser „Neueren Schweizer“ bei uns zu Gaste. Ein solcher ist der Aarauer ERNST BOLENS, der in Landschaften, Figuren und Stilleben so klar und leuchtend wirkt, daß von seinen Bildern etwas wie Festlichkeit ausgeht. Er ahmt nicht mehr nach, sondern ist schweizerischer Hellmaler eigenen



FRITZ WESTENDORP — STRAND BEI KNOCKE

Frühjahrausstellung Düsseldorfer Künstler

Schlages. Auch OTTO WYLER (Aarau) ist von Hodler-Nachäffung nicht angekrankt, sondern findet, bei aller Helligkeit, nuancenreichen Ausdruck für seine Landschaften und Bildnisse. G.

BASEL. Der im Jahre 1901 verstorbene HANS SANDREUTER von Basel gilt im allgemeinen als Böcklinschüler. Das ist aber nur der Sandreuter einer ersten Periode; in seiner reifsten und letzten ist er ein ganz eigenartig großer Landschafter gewesen, unter den neueren Schweizern wohl der größte, auch über den vortrefflichen Adolf Stäbli hinaus. Seine Landschaften, meist in Tempera gemalt, sind ebenso breit dekorativ wie reizvoll intim; ihre Farbenfrische läßt sie in Museen und Privatgalerien direkt vor die Wände heraustreten.

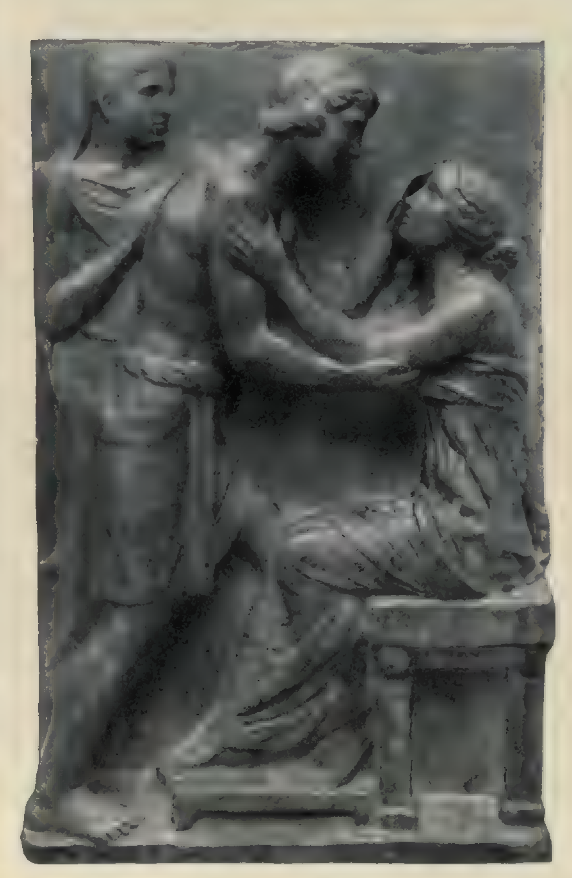
Das gilt nun aber nicht nur von den großen Bildern, sondern auch von Sandreuters Aquarellen. Diese sind von einer Klarheit ohnegleichen; für alles und jedes in der Landschaft: für Wasser, Wald, Wiese, Wolken und Berg ist immer ein schlichter, völlig ruhiger Ausdruck gefunden, und die Blätter sind mit einer Sicherheit zu Bildern gerundet, daß, bei aller Schnelligkeit der Technik, immer der Eindruck des absolut Notwendigen, des Stilhaften im besten Sinn, entsteht. — Das alles hat man glücklicherweise in den letzten paar Wochen in Basel wieder sehen können. Es waren über hundert solcher Aquarelle ausgestellt, dazu ein paar Zeichnungen und drei Temperabilder. Man stand davor wie vor etwas ganz Neuem, sonderbar Beglückendem. Diesen Werken des vor elf Jahren Gestorbenen haftete nichts Totes an; man mußte nicht Pietäten hervorholen, um genießen zu können. Im Gegenteil, dieser Sandreuter, den man auch in seiner Vaterstadt als Böcklinschüler nach und nach vergißt, stand wie ein Junger und Jüngster da, und Alte und Junge, Künstler und Laien bewunderten ihn. Es wurden denn auch viele dieser Aquarellblätter gekauft.

In Deutschland sollte sich eine Galerie, etwa die Karlsruher, als im Nachbarlande liegend, solche Sandreuter-Aquarelle sichern; denn auch in größeren Zusammenhängen als den rein schweizerischen wird Sandreuters Landschaftskunst, im besondern seine Aquarellmalerei, vor vielem herausleuchten, und die deutsche Kunstgeschichte wird ihn gerade nach dieser Richtung zu behandeln und zu zeigen haben. G.

BUDAPEST. Als Saisonschluß hat man hier unlängst ein neues Heim für die moderne Kunst eröffnet. Ludwig Ernst, der frühere Direktor des *Nemzeti-Szalon*, seit Jahren eifriger Sammler ungarischer Kultur- und Kunstgegenstände, ließ für seine Sammlung ein Museum erbauen und verband es mit diesen von FALUS sehr geschmackvoll dekorierten Ausstellungsräumlichkeiten, die mit einer Kollektivausstellung der Werke von PAUL MERSE VON SZINYEI eröffnet wurden. Die Ernst-Sammlung selbst, in 14 Sälen in historischer Reihenfolge prächtig aufgestellt, bietet eine Uebersicht der ganzen kulturellen und kunstgeschichtlichen Entwicklung Ungarns. Uns interessierten in erster Linie die schönen historischen Bilder, die Szenen aus der Geschichte Ungarns darstellen, von den besten ungarischen Meistern, SZÉKELY, MUNKÁCSY, MADARÁSZ, etc. gemalt; dann der Saal der Selbst-

porträte, mit Meisterwerken ersten Ranges, von Markó, Brocky, Székely, Munkácsy, etc. Die herrliche und einzigartige Sammlung ist eine Sensation. Die Szinyei-Ausstellung, die in den Ausstellungsräumen stattfand, hat den Erfolg gekrönt. Nach der Preiskrönung in der römischen Ausstellung, nach der Berufung in die Uffizi, wurde Szinyei in ganz Ungarn gefeiert — das Komitat Sáros hat seine Büste für das Oberungarische Museum bei Ligeti bestellt, die jetzt in der Ausstellung zu sehen ist, neben einem feinen Porträt, das von Karl von Ferenczy ausgeführt worden ist. In der Ausstellung, die die berühmtesten Werke Szinyeis umfaßt, finden wir einige neue Arbeiten, sehr leicht und fein gemalt, schier hingehaucht. Es ist gar nicht zu bewundern, daß die neuen Arbeiten sofort angekauft worden sind und zwar zu den höchsten Preisen, die in Ungarn je einem lebenden Landschafter gezahlt wurden. Dr. B. L.

DÜSSELDORF. Günstiger als je in ihrem qualitativen Charakter präsentiert sich die diesjährige *Ausstellung des Kunstvereins für Rheinland und Westfalen* in der städtischen Kunsthalle. Es ist dies umso erfreulicher und anerkennenswerter, als wir erst im März eine höchst respektable Frühjahrsausstellung rein Düsseldorfer Provenienz gehabt haben und überdies durch die großen Veranstaltungen in Berlin, München, Dresden und Hannover enorme Ansprüche an die Leistungsfähigkeit unserer ziffernmäßig doch nicht eben großen Künstlerschaft gemacht werden. Der recht strengen Jury des Vereins, durch welche von 700 angemeldeten Werken rund 500 zurückgewiesen wurden, demnächst der Hängekommission, welche das unvermeidliche Mittelgut vorsichtig zusammenhielt, ist es zu danken, daß eine Reihe von Räumen einen hervorragend anständigen, um nicht zu sagen vornehmen Eindruck machen. Für kühne Lösungen neuer Probleme ist der Kunstverein natürlich nicht der Ort. Zu ihm schickt man seine Bilder in erster Linie, um Kunst in Geld umzusetzen. Ueber den gebotenen Rücksichten auf Neigungen des kaufenden Publikums werden heute aber nicht mehr, wie früher leider oft, die höheren Rücksichten auf die Kunst selbst in den Hintergrund gestellt. Die tatsächliche Hebung des allgemeinen Geschmacks macht sich auch in den Ansprüchen des Vereinspublikums geltend.



G. v. BOCHMANN D. J. WIEDERSEHEN (RELIEF FÜR EIN GRABMAL)
Frühjahrausstellung Düsseldorfer Künstler

Als einziges Monumentalwerk erscheint ein großes Gemälde, das Prof. L. Heupel-Siegen im Auftrage des Vereins für das Rathaus in Wetter geschaffen hat, eine Sitzung des westfälischen Femgerichts ums Jahr 1450. Es ist viel Leben und Bewegung in dem kompositionell trefflich zusammengehaltenen Bilde, welches den Künstler zugleich als Meister in der schwer zu handhabenden Technik der Kaseïnfarbe zeigt. Bescheiden im Format, aber durch ihre Leuchtkraft und farbige Bestimmtheit von stärkster Wirkung ist eine Szene im Gartencafé von Josse Goossens. Diese ganz persönliche und als unmittelbare Impression wirkende Malerei gehört zu den erfreulichsten und gesündesten Erscheinungen der Gegenwart. Im Gegensatz zu dem fröhlichen Farbenrausch, dem Goossens sich hingibt, erstreben H. Angermeyer und Al. Bertrand ihre koloristischen Effekte durch weichere Verschmelzung und mehr tonige Behandlung der kontrastierenden Klänge. Trotzdem erreicht des ersteren Kinderbild mit dem Hündchen eine große farbige Kraft. Heinz May und Schmitz-Pleis lassen wieder jene feinen Lyrismen der Farbe erscheinen, die man schon länger an ihnen kennt. Der Kunst Rob. Seufferts, die in den Motiven so viel Charme hat, wünschte man etwas mehr koloristische Entschiedenheit. Otto Sohn-Rethel bietet in einem „Bauernjungen" vor blauem Grund ein Kabinettstück, das jenen soliden Ernst nicht verkennen läßt, der allen Arbeiten dieses Künstlers ihre über bloße Tageswertung hinausgehende Bedeutung gibt. Unter den Landschaftern, die quantitativ naturgemäß dominieren, ist neben den Trägern bekannter alter Namen auch eine Anzahl jüngerer Talente auffallend gut vertreten. Wir nennen nur Jos. Kohlschein, Ernst Hardt, W. Kukuk, W. Ophey. Auch der junge Erich v. Perfall läßt deutliche Fortschritte nicht verkennen. Es ist viel Sonne in der Ausstellung, viel Frühlingsstimmung und leuchtende Luft. Das gibt dem ganzen Hauptsaal seinen lichten Grundton, der so freudig absticht gegen den düsteren katakombenhaften Charakter der Galeriesäle im oberen Stockwerk. Als besonders gelungen stellt sich die graphische Abteilung dar. Außer den heimischen Künstlern, unter denen namentlich Heinr. Otto und A. Kaul hervorragen, haben hier auch einige Auswärtige, so Käthe Kollwitz, G. Gelbke-Dresden, W. Klemm-Dachau, Hans Meid und Rich. Müller durch treffliche Einsendungen wesentlich zum Erfolg beigetragen. G. Howe





Mit Erlaubnis von E. Sagot, Paris

EDGAR CHAHINE
DIE MATRATZENMACHERINNEN (RADIERUNG)



EDGAR CHAHINE — ELVIRA (RADIERUNG)

EDGAR CHAHINE

Von L. Brosch

Erst nach längerer Tätigkeit als Maler hat sich der Armenier Edgar Chahine, ein Schüler der Akademie Julian in Paris, ausschließlich der Radierung zugewandt. So erklärt sich die eminent malerische Wirkung seiner Blätter. Die Kunstgeschichte lehrt uns, daß alle großen Radierer zuvörderst Maler waren; schon in der bloßen Kontur einer Zeichnung läßt sich der Maler erkennen.

Kein Ausdrucksmittel der bildenden Kunst kommt der Malerei näher als die Radierung. Auch sie kann, wenn sie sich nicht nur aufs Zeichnerische beschränkt, durch die verschiedene Tiefe der Aetzung eine der Malerei nahekommende Wirkung erzielen. Eignet sich so die Radierung mehr zur Erzielung kräftiger Kontraste und malerischer Wirkung wie auch zu perspektivisch richtiger Verteilung vieler Personen auf eine Fläche, so bringt Chahine die Kaltnadel, die bei den Franzosen schon so große Triumphe feierte und einmal nahe daran war, die Radierung ganz zu verdrängen, besonders bei den feinen Bildnissen eleganter Pariserinnen, bei Blättern also rein zeichnerischen Charakters, mit glänzendem Erfolg zur Anwendung.

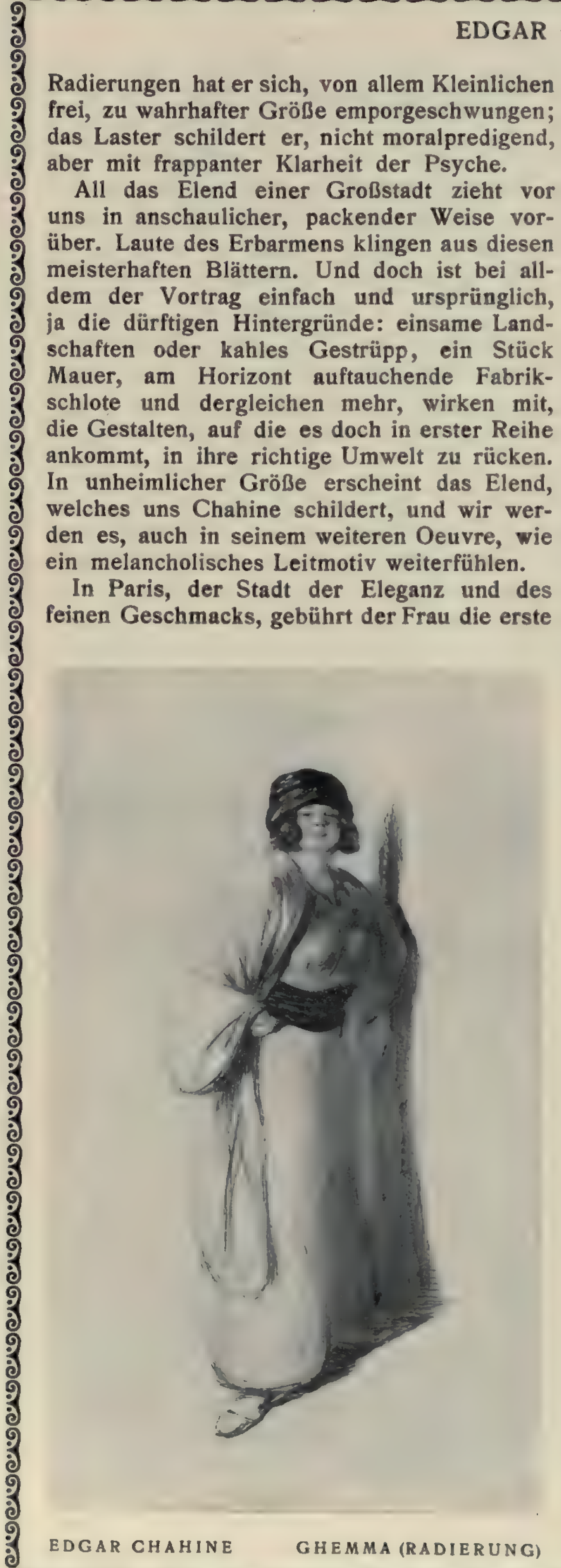
Nach den Motiven der Radierungen haben wir Chahine vorerst als Darsteller armer Leute zu berücksichtigen. Er spottet oder witzelt nie über sie — sondern hat sie mit dem Herzen begriffen. Da ziehen sie alle vor uns vorüber, mit ihren Lastern und Tugenden, in frohen und bitteren Stunden, Kinder, Greise, Mädchen und alte Weiber. Mitunter zeigt er uns arme, auf dem Boulevard trippelnde verlassene Frauenwesen, die kränklich, mit von Absinth benebelten Blicken in die böse Welt starren. Wiederum stoßen wir auf die so charakteristisch wiedergegebenen Landstreicher, Trunkenbolde, darbenden Bettler, wie auch stumpfsinnig gelähmten Paralytiker. Klassische Blätter dieser Art sind: „Der Arbeitslose“, „L'Ataxique“, „Die alte Bettlerin“ und der auf Krücken gestützte, um Almosen bittende Junge. In diesen

Die Wiedergabe der Radierungen Chahines erfolgt mit Genehmigung des Kunstverlages E. Sagot, Paris.

Radierungen hat er sich, von allem Kleinlichen frei, zu wahrhafter Größe emporgeschwungen; das Laster schildert er, nicht moralpredigend, aber mit frappanter Klarheit der Psyche.

All das Elend einer Großstadt zieht vor uns in anschaulicher, packender Weise vorüber. Laute des Erbarmens klingen aus diesen meisterhaften Blättern. Und doch ist bei alldem der Vortrag einfach und ursprünglich, ja die dürftigen Hintergründe: einsame Landschaften oder kahles Gestrüpp, ein Stück Mauer, am Horizont auftauchende Fabrikschlote und dergleichen mehr, wirken mit, die Gestalten, auf die es doch in erster Reihe ankommt, in ihre richtige Umwelt zu rücken. In unheimlicher Größe erscheint das Elend, welches uns Chahine schildert, und wir werden es, auch in seinem weiteren Oeuvre, wie ein melancholisches Leitmotiv weiterfühlen.

In Paris, der Stadt der Eleganz und des feinen Geschmacks, gebührt der Frau die erste Stelle. Chahine schildert sie uns mit schlanker Taille, weichen Samthänden, gepflegten, rosigen Nägeln, geschmeidigen Gliedern, fliegenden Boas, parfümiert, nervös zitternden Lippen. Mit Falkenaugen erhascht er das Leben. Und doch in dieser Halbwelt, unter der seiden knisternden eleganten Hülle, erkennen wir die ganze Misere. Wir erleben ihre vagen Träumereien unwillkürlich mit, ihre flüchtigen Leidenschaften, begleiten sie bei ihren Spazierfahrten, finden sie dann wieder im schlichten Gewande oder nach der letzten extravaganten Mode gekleidet. Meist sind sie porträtähnlich, wie die so liebenswürdige und in ungezwungener Darstellung abkonterfeite „Gaby", oder wir machen die Bekanntschaft des bezaubernden Fräuleins „L. B." Dieses Bildnis weist auch jene elegante Mache auf, welche uns das Blatt so anziehend macht. Eine nervöse Technik und eine malerische Wirkung, auf die unser Meister nie Verzicht leistet, gibt diesen Blättern jenen aristokratischen, vollen, tiefen Ton, durch den sie an die der besten Radierer hinanreichen.



EDGAR CHAHINE GHEMMA (RADIERUNG)

Auch sei hier Chahines Begabung für das männliche Porträt hervorgehoben. Wir brauchen nur das Bildnis Anatole Frances, Cornelys, des belgischen Malers Stevens zu erwähnen. Dann hat er die Geld- und Blutaristokratie porträtiert, dann Tänzerinnen, Schauspielerinnen, wie z. B. die verstorbene Louise France in der Rolle des „Père Goriot", ein Meisterstück voll Charakter und Kraft im Ausdruck.

Seine Stärke aber liegt auf ganz anderem Gebiete: in der Wiedergabe des Volkes, der Ausgestoßenen, der durch Alkohol verkommenen Subjekte, in der Schilderung der Athleten und Athletinnen, jener Zirkusse vierten Ranges, die sich in den Vorstädten von Paris herumtreiben, und der Schilderung des zuschauenden Publikums. Hier hat er wohl seine ganze Kraft eingesetzt und auch die Technik ist nicht mehr die flüchtige, spielende von früher, sondern hat der energisch ätzenden Radierung Platz gemacht. Das Leben der Arbeiter im Freien, das Zugpferd, das Licht, die Masse, die Tonwirkung, Menschen, die trinken, essen, tanzen, spielen, alles Radierungen, die im großen Maßstab gehalten und eminent malerisch aufgefaßt sind.

An dieser Stelle ist auch nicht zu vergessen, daß Chahine eine Sammlung von fünfzig Radierungen, die er „Impressions d'Italie" nennt, herausgegeben hat. Man erkennt aus dem Werke, daß es mit fabelhafter Raschheit direkt nach der Natur auf die Kupferplatte über-



EDGAR CHAHINE
DAMENBILDNIS (RADIERUNG)



EDGAR CHAHINE — DAS ALTE PARIS (RADIERUNG)

tragen wurde. So hat er auch ab und zu einiges Landschaftliche und Ansichten aus der Seinestadt radiert, wie z. B. das hier reproduzierte Blatt.

Auch als Bücherillustrator wirkte Edgar Chahine. Er glaubt, daß das Illustrationsmaterial eines Werkes nicht die Aufgabe habe, die vom Schriftsteller ins Leben gerufenen Situationen schlecht zu wiederholen, sondern die Beschreibung an dem Punkte, wo das Wort versagt, bildnerisch zu ergänzen. Unser Meister hat Anatole Frances „Histoire comique“ in dem Sinne vervollständigt, daß er jene Ereignisse, die sich aus der Erzählung nur erraten lassen, in seinen Zeichnungen darstellte. In derselben Art und Weise hat er Octave Mirbeaus „Dans l'antichambre“ illustriert. Anders zu betrachten sind seine fünfzig Radierungen zu Gabriel Moureys „Les fêtes foraines“, denn hier ist nicht ein vorhandener Text illustriert, sondern der Text erst an der Hand der vorliegenden Kupferplatten geschrieben worden; so zeigt dieses Werk, in dem Radierer und Novellist ihren Stoff ganz dem Leben entnommen haben, besonders glücklichen Zusammenklang der beiden Kunstarten.

Edgar Chahine ist heute schon in weiten Kreisen bekannt; wiederholt ist er auf internationalen Kunstausstellungen mit Medaillen ausgezeichnet worden und es gibt wohl nur wenige öffentliche Sammlungen, in denen er nicht vertreten wäre. Seine Vielseitigkeit im Gegenständlichen wie in der Technik hat ihn vor jeder Manier bewahrt und wenn man seiner Jugend und seiner enormen Arbeitskraft gedenkt — er soll schon ungefähr 400 Platten vollendet haben — so wird man von ihm noch Großes erwarten dürfen.

PORTRÄT-AUSSTELLUNG IM KÖLNISCHEN KUNSTVEREIN

Ein Gedanke, dem ungemein lebhafter Beifall beim Publikum — vielleicht nicht einmal dessen edelste Instinkte — und reiche Beschickung seitens der eingeladenen Künstler recht gegeben haben, war die im Kunstverein arrangierte Ausstellung von insgesamt 60 Werken *zeitgenössischer deutscher Porträtisten.* Es reizte die Künstler wohl die in der Ferne schimmernde Aussicht auf einen offiziellen (städtischen) Auftrag auf ein Porträt des Oberbürgermeisters der Stadt Köln, und darum gaben sie alle nur beste Proben ihrer Eigenart. Annähernd lückenlos war die Reihe unserer Bildnismaler hier zu sehen; daß Slevogt und Hodler fehlten, hatte seine berechtigten (subjektiven) Gründe; in einzelnen Fällen konnten Lücken durch Entleihung von Werken aus Kölner Privatbesitz gedeckt werden.

Am reichsten vertreten und wahrhaft glänzend erschien Max Liebermann; seiner Verwendung war es zu danken, daß auch öffentliche Sammlungen sich zu Leihgaben entschließen konnten. So kam z. B. vom Städelschen Institut das Paradigma feiner Repräsentationskunst, verbunden mit edelster Charakteristik: das Porträt des Oberbürgermeisters Adickes. Von ähnlicher Noblesse der geistigen und zugleich malerischen Auffassung der Stadtdirektor Tramm, den zusammen mit dem Vorsteher der dortigen Stadtverordneten (Justizrat Wegener) die Verwaltung Hannover herlieh. Ein ganz anderer Typ, Klugheit mit Berechnungskraft versetzt, zugleich ein ausgezeichneter Vertreter seiner Rasseneigentümlichkeit, ist der Direktor der Nationalbank, Berlin, Herr J. Stern, dessen lebensvolles



EDGAR CHAHINE — DIE KARTOFFELKÜCHE (RADIERUNG)

Bildnis gleichfalls hier zu sehen war. Aber wohl als das bedeutendste Stück moderner deutscher Porträtkunst darf der aus der Berliner Secession bekannte Baron Berger angesprochen werden, ein Bild, das gleichermaßen in der Noblesse der Malerei wie der Tiefe und inneren Kraft der Seelenanalyse seinesgleichen sucht, in der Kölner Ausstellung nicht nur, beinahe auch in der modernen Abteilung der Hamburger Kunsthalle, die das Bild hergeliehen hatte.

Es hält schwer, auch in einer guten und wirklich beachtenswerten Ausstellung viele Werte zu finden, die mit jenen konkurrieren könnten; dabei soll natürlich nicht geleugnet werden, daß eine ganze Anzahl ausgezeichneter Stücke zusammengebracht war, die künstlerische Qualität mit der natürlich zum Porträt unumgänglich erforderlichen „Aehnlichkeit“ vereint. Das Aelteste zugleich das Reifste: ein von H. THOMA im Jahre 1889 gemaltes Bildnis des verstorbenen Kupferstechers Prof. Eissenhardt, von klassisch-schöner, etwa Leiblscher Malerei, und zu Herzen sprechend durch die Verinnerlichung und das Erfassen feinster seelischer Momente. Höchst verwunderlich, auch für Kenner seiner Kunst, erschien G. KUEHL mit dem prachtvollen Kniebild einer Dame, ganz und ohne eigentliche Farben aus schwarzem Grunde herausgeholt und von einer Malerei, die an den frühen Trübner der siebziger Jahre denken läßt. TRÜBNER selbst war wenig günstig vertreten durch drei Bilder; ebenso mit Einzelwerken F. A. v. KAULBACH, KALCKREUTH, HABERMANN und STUCK. Die „Scholle“ repräsentierte neben MÜNZER namentlich L. PUTZ: durch ein flottes und koloristisch reizvolles Damenbildnis. — Auch SAMBERGER, WEISGERBER, BRÜNE und MATH. MAY wären mit Auszeichnung zu nennen. Ferner CORINTH, L. VON KÖNIG, K. v. KARDORFF und RÖSLER; die Schweizer AMIET und WÜRTENBERGER. Aus sonstigen deutschen Kunststädten ALTHERR, FIRLE, GIESE, SPIRO und ZWINTSCHER. HEICHERT (Königsberg) war gut vertreten mit einem Prälaten, sowie einem ordengeschmückten Staatsminister, die wohl ein Beispiel abgeben könnten für eine zugleich künstlerische, „ähnliche“ und repräsentative Behandlung. Von Düsseldorf beschickten die Ausstellung PLÜCKEBAUM, SOHN-RETHEL, SCHNEI-



EDGAR CHAHINE MLLE L. B. (RADIERUNG)

DER-DIDAM, SCHMURR und VOGTS. REUSING übertraf sich selbst mit einem forschen Herrenbildnis. — Einige weitere Künstler dürfen hier füglich ungenannt bleiben; ihre unzulänglichen Werke vermochten das Gesamtbild der geschmackvoll arrangierten Veranstaltung nicht wesentlich zu beeinträchtigen.

FORTLAGE

NEUE KUNSTLITERATUR

Sievers, Johannes. Bilder aus Indien. 65 photographische Originalaufnahmen mit einer Einführung, 7.50 M. Berlin, Paul Cassirer.

Der Verfasser hat ein Bündel photographischer Aufnahmen, die er bei seiner Weltreise in Indien gemacht hat, zu einem ungemein reizvollen Bilderbuch vereinigt. Er hatte nicht die Absicht, wissenschaftlich interessante Abbildungen berühmter indischer Stätten in möglichster Vollständigkeit zu geben, er wollte vielmehr ein photographisches Skizzenbuch schaffen, das malerische Erscheinungen des Straßenlebens, charaktervolle Gestalten aus dem Volke, wunderliche Bauwerke, schöne Ausblicke und Durchblicke von Gebäuden und dergleichen Dinge mehr im Bilde wiedergibt. Alle die Erscheinungen also, die etwa einen Künstler anreizen würden, sie mit dem Zeichenstifte aufs Papier zu bringen. Das Buch enthält so eine Reihe Abbildungen, von denen jede dem künstlerisch interessierten Betrachter einen starken Eindruck übermittelt, wie etwa die prachtvolle Aufnahme von vier hockenden Affen im Affentempel zu Benares, die monumentalen gotischen Kirchenskulpturen gleichen. In ihrer Gesamtheit gewähren die Bilder eine umfassende Anschauung vom Leben und von den Landschaften Ceylons und der brahmanischen Inseln und von der muhammedanischen Baukunst. Der ca. 60 Seiten lange Text läuft selbständig neben den photographischen Aufnahmen her, die er nicht erläutern will. In seiner klaren und anschaulichen Schreibweise ist dieser Text eine wertvolle Ergänzung zu den Abbildungen, deren Stimmungen er gelegentlich aufnimmt und ausspinnt. Der Einband des Buches, der nach alter Bilderbuchart bunt und fröhlich gehalten ist, weist eine amüsante, von Menzelschem Geist durchwehte Zeichnung von der Hand Max Slevogts auf.

DR. F. PL.

Scheffler, Karl. Deutsche Maler und Zeichner im neunzehnten Jahrhundert. 10 M. Leipzig 1911. Inselverlag.

Schefflers feinprofilierte Künstlerporträte haben mehr als biographischen Charakter und bedeuten mehr als kritische Monographien. Scheffler trägt eine geläuterte, gefestigte und — wenn das Wort nicht in absprechendem Sinne genommen wird — fertige Kunstanschauung in sich; schreibt er also über Menzel, Leibl oder Marées, so wird es nicht eine „monographische Würdigung", wie es diese Essays über Persönlichkeiten gewöhnlich sind, sondern das Fragment eines Kunstbekenntnisses, projiziert auf eine markante künstlerische Individualität. Reiht aber der Autor selbst Porträt an Porträt, Essay an Essay in entwicklungsgeschichtlicher Anordnung, so ergibt das eine Art Kunstgeschichte, in der kein bestimmender Wertfaktor der künstlerischen Evolution einer festumrissenen Epoche fehlt. — Schefflers „Deutsche Maler und Zeichner" buche ich auf dem schmalen Blättchen wirklich wertvoller Aeußerungen über Kunst, die uns das Jahr gebracht. Größe des Gegenstandes, Erkenntnis des Essentiellen, Klarheit der Auffassung und Schönheit der Darstellung vereinigen sich zu einem prachtvollen Quartett, zu einer Vierheit, die nur wenige zeitgenössische Kunsttheoretiker gleich meisterhaft beherrschen. Ein Satz



EDGAR CHAHINE — PFERDESTUDIE (ZEICHNUNG)

von lapidarer Wucht steht auf der ersten Seite, er ist die Introduktion zu allen folgenden Ausführungen, die sozusagen Variationen des Themas sind: „In zwei Polen hängt die Welt der malenden Kunst; sie heißen Anschauung und Begriff.“ Begriff und Anschauung — die beiden starken Gegensätze, Gegensätze gerade, weil sie sich bei idealster Kunst notwendig zur Einheit binden müßten, aber aus Abneigung gegen Gebundenheit sich geflissentlich fliehen — Begriff und Anschauung beherrschen die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts. Scheffler ist ein Feind einseitiger Kunstauffassung. Obwohl er ersichtlich mit dem Herzen bei den „Anschauungskünstlern“, bei Malern und Zeichnern wie Menzel, Leibl, Trübner, Liebermann, Slevogt ist, hat er doch auch für die „Begriffskünstler“, für Böcklin, Feuerbach, Marées, Thoma, gute Worte, reife Gedanken, innigen Anteil; dem Hans von Marées im besonderen ist einer der schönsten Aufsätze des Buches gewidmet. Dieser Marées-Essay wird nur von den Aufsätzen über Chodowiecki und Krüger erreicht, und das deshalb, weil bei Erwähnung dieser beiden Schefflers Berliner Herz in leidenschaftlicherem Tempo pocht. Doch führe das nicht zu Mißverständnissen: Scheffler ist von Lokalpatriotismus frei und fern. Er ist eine universale Natur, universal ist seine Kunstanschauung, und universal ist dieses Buch, das seines Charakters und seiner Geistesrichtung ein Zeuge ist. G. J. W.

Meister der Zeichnung. Herausgegeben von Professor Dr. Hans W. Singer. I. Band: Max Klinger, II. Band: Max Liebermann, III. Band: Franz von Stuck. Jeder Band mit 52, resp. 50 Tafeln in Lichtdruck nach Handzeichnungen der Künstler. Mit Einleitung von Professor Dr. Hans W. Singer. Preis jedes Bandes 15 M. Leipzig 1912, Glass & Tuscher.

So viele Monographiensammlungen über Künstler wir auch schon haben, eine solche, die die zeichnerische Tätigkeit unserer großen zeitgenössischen Meister behandelt, muß uns willkommen erscheinen, denn in der Zeichnung gibt sich der Künstler am unmittelbarsten und frischesten und durch ihre Betrachtung lernen wir den Künstler besonders gut bei der Arbeit kennen. So können die drei vorliegenden Bände als eine Ergänzung der schon vorhandenen Monographien über Klinger, Liebermann und Stuck unser volles Interesse beanspruchen. Ganz wunschlos freilich sind wir nach dem Durchblättern der Bände nicht geblieben; von Stuck gibt der Band ausschließlich Aktzeichnungen, gerne hätte man aber auch Proben seiner glänzenden technischen Kunst aus anderem Gebiet — und er ist doch wahrlich vielseitig genug — gesehen. Auch beim Klingerband hätte die Vielseitigkeit des Schaffens sehr viel mehr betont werden können, auch hier hat man Gefühl, daß vom Tisch des Reichen für diese Publikation viel mehr hätte abfallen sollen. Am meisten befriedigt uns nach dieser Richtung der Band Liebermann, in welchem das zu erstrebende Ziel am besten erreicht wurde. Ausstattung und Format ist dem Zweck der Serie gut angepaßt und verdient alle Anerkennung.

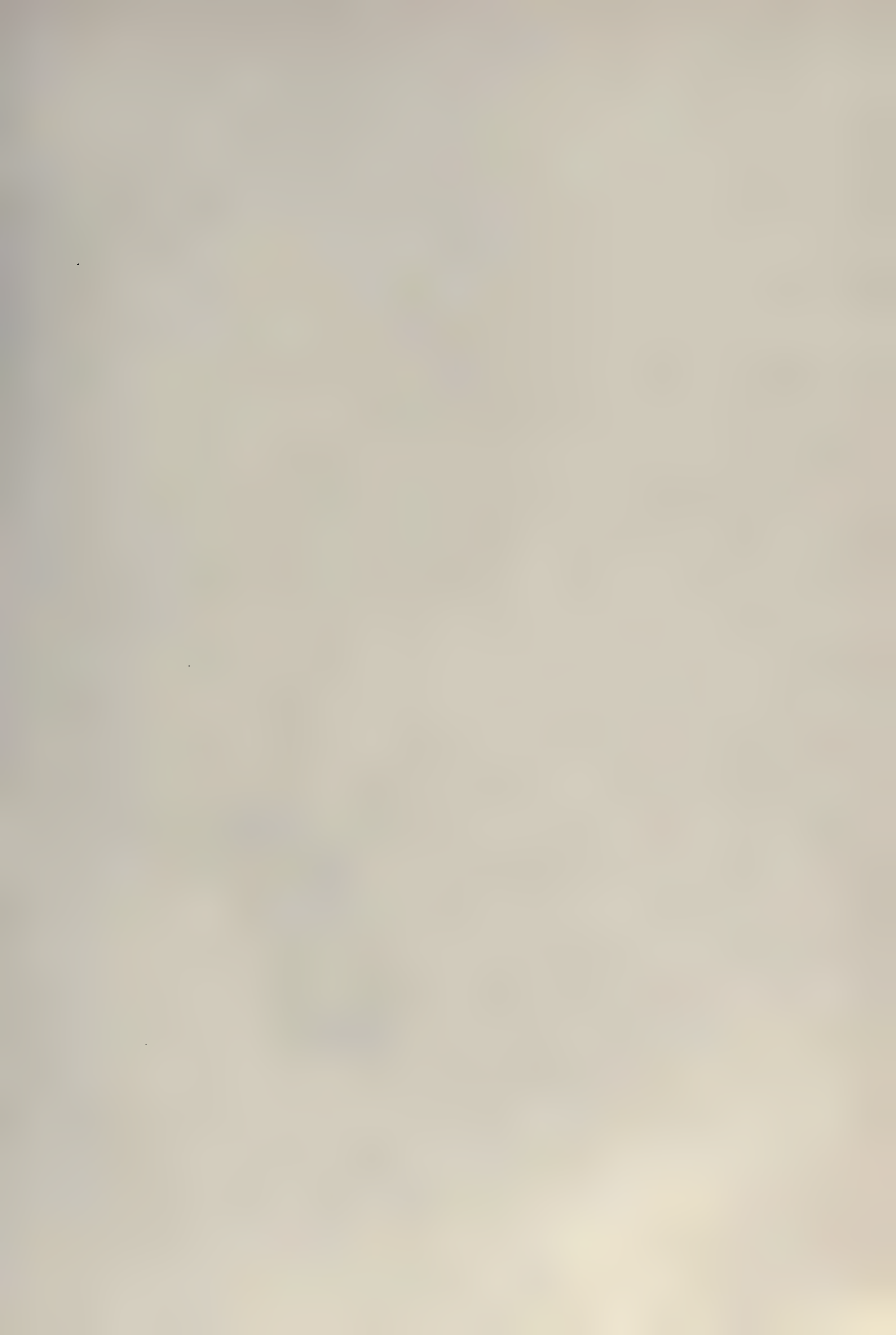


ALBERT WELTI
† am 7. Juni 1912
Nach einem Gemälde von Leo Samberger

PERSONAL-NACHRICHTEN

BERN. Am 7. Juni ist in seiner Vaterstadt Zürich der Maler ALBERT WELTI gestorben. Vor fünfzig Jahren, am 18. Februar 1862, geboren, war er zuerst Lehrling bei einem Photographen in Lausanne, bis ihn eigner Drang und der freundliche Zuspruch ARNOLD BÖCKLINS der Staffeleikunst in die Arme trieben. Drei Jahre (1888—1890) war er der phantasiebegabte Schüler des phantasievollen Schweizer Meisters, dessen Einfluß er sich nur schwer und erst im Laufe der Jahre entzog. Ganz hat er seinen Lehrer freilich nie verleugnen können. Der satte Glanz der Farbe, der stark dekorative Zug, die romanteske Stimmung, vor allem aber die intensive Beteiligung der Phantasie in den Schöpfungen Böcklins sind auch seinen Gemälden eigentümlich, wenn auch in vollkommen anderer Weise. Bekannter vielleicht noch als sie sind die Weltischen Radierungen in ihrer wuchtende Kraft mit urdeutschem Märchenzauber vereinenden Größe. Sie haben den Ruhm Weltis längst über die Grenzen seines schweizerischen Vaterlandes hinausgetragen. München speziell, wo er so lange lebte und wirkte, wird seinen Verlust schmerzlich empfinden. Erst der Auftrag, die große Wand des Ständeratssaales in Bern mit seiner Kunst zu schmücken, hat ihn von der Isar weggeführt. Ununterbrochen arbeitete er seitdem an seinem letzten großen Werk, das eine innerschweizerische Landsgemeinde darstellen sollte; noch hatte er es nicht ganz vollendet, als ein schweres Herzleiden seinem Leben ein allzufrühes Ende setzte. Der Schweizer WILHELM BALMER wird die glücklicherweise bis auf Kleinigkeiten fertigen Kartons auf die Wand übertragen. — Albert Welti gehört unbestritten zu den hervorragendsten Malern, die die Schweiz je hervorgebracht hat. Seine Heimat hat ihn stets ehrend mit dem ihm extrem entgegengesetzten Hodler auf eine Stufe gestellt. Er wird ihr, und allen Kunstfreunden, unvergessen bleiben. Ein reich illustrierter Aufsatz, der das Schaffen Weltis behandelt, findet sich im Dezemberheft 1909/10 dieser Zeitschrift. DR. S. M.

GESTORBEN: In Kopenhagen am 20. Mai im Alter von 68 Jahren der Bildhauer Professor L. HASSELRIIS, der Schöpfer des Heine-Denkmals, das die Kaiserin Elisabeth von Oesterreich seiner Zeit im Achilleion auf Korfu aufstellen ließ und das jetzt im Hof eines Privathauses in Hamburg Aufstellung gefunden hat. — In Stuttgart am 1. Juni im Alter von 50 Jahren der bekannte Kunstmaler und Zeichner PETER SCHNORR, besonders als Plakatkünstler und Illustrator einer ganzen Reihe deutscher Zeitschriften bekannt. — In Auma in Thüringen der Bildhauer und Maler EDUARD LUDWIG, Schöpfer zahlreicher Denkmäler in Thüringen und Sachsen, 85 Jahre alt.





Original im Besitz von Herrn Otto Henkell, Wiesbaden

GEORGE SAUTER
HARMONIE IN BLAU, SILBER UND ROSA



TONI STADLER — BRAND

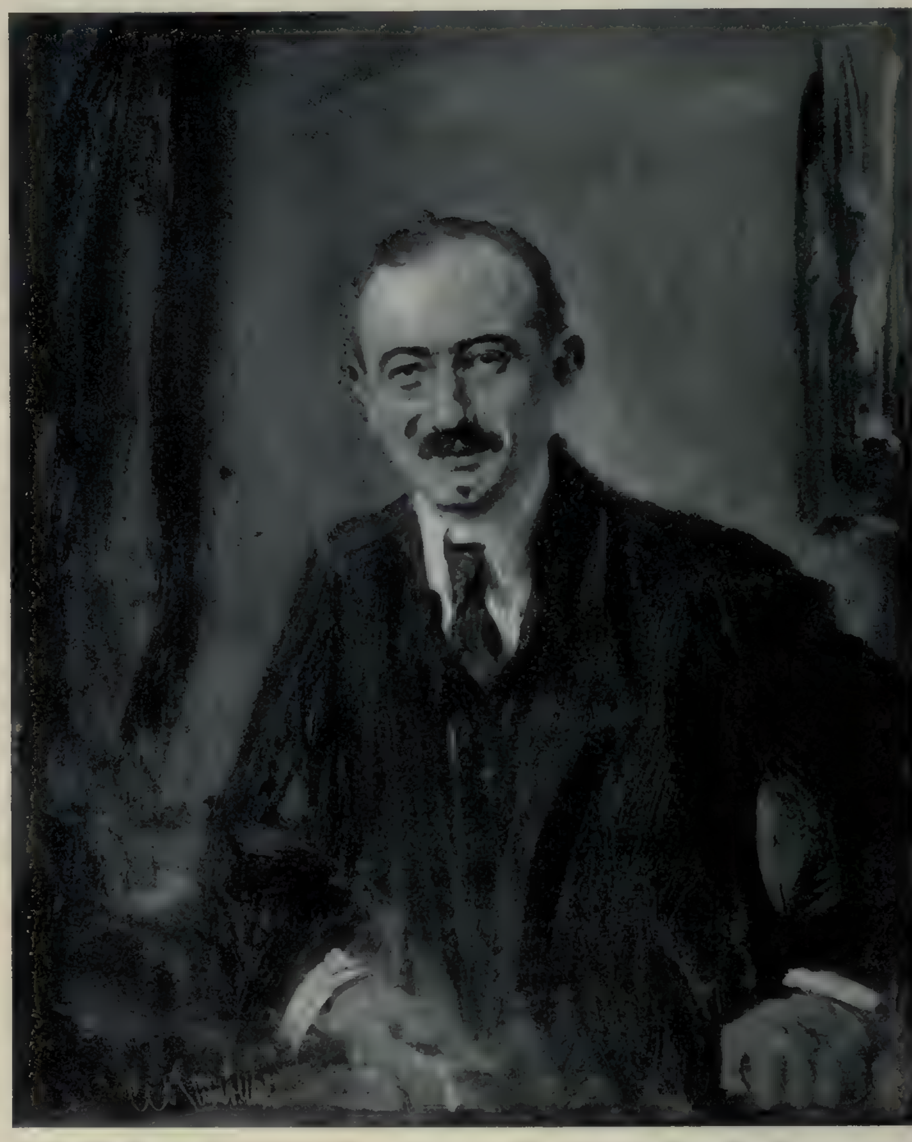
Sommerausstellung der Münchner Secession

DIE SOMMERAUSSTELLUNG DER MÜNCHNER SECESSION

Von Maximilian K. Rohe

Ist die Besonderheit der Winter-Secession darin zu sehen, daß sie nach und nach mit dem Lebenswerk der führenden Geister bekannt macht, und gewinnt die Frühjahr-Secession spezielles Interesse dadurch, daß in weitem Umfang auch Gäste herangezogen werden, so gilt für die Sommer-Secession hingegen die Gepflogenheit, in erster Linie das Gros der Mitglieder, den festen Stamm, zu Wort zu bringen. Dadurch entbehrt diese Revue seit längerem in etwas der Ueberraschung und stärkeren Anlockung, denn man ist sich über die Kräfte, mit denen zu rechnen ist, im Laufe der Zeit klar geworden. Auch diesmal ruft die Ausstellung keine besondere Erregung hervor und das Urteil, das man aus dem Munde der Berufenen hört, ist im Grunde ein weder begeistertes, noch abfälliges. Man spricht lebhafter nur von einigen Sachen, die tiefen Eindruck hinterlassen haben, erkennt im übrigen aber bereitwilligst das schöne Niveau an, auf das die Schau sich erhebt.

Von den älteren Secessionisten ist es Stuck, dessen Kollektion am meisten Interesse in Anspruch nimmt. Jedoch nicht völlig im positiven Sinne. Denn, man wird nicht aufhören, zu bedauern, daß dieser Künstler, der sich so sehr außer Kontakt mit seiner Zeit gesetzt hat, dadurch freiwillig auf jede Einwirkung auf sie und die Zukunft verzichtet. Weder stofflicher noch künstlerischer Gehalt



LEO SAMBERGER BILDNIS VON PROFESSOR R. SCHRAMM-ZITTAU
Sommerausstellung der Münchner Secession

seiner Kompositionen läßt etwas von den Ideen und Empfindungen in sich entdecken, die heute in den mit der raschesten Witterung Begabten unter uns leise aufzudämmern beginnen und die morgen sich unbedingt die Massen erobern müssen, weil sie Ausdruck tiefster Sehnsüchte sind. Trotzdem aber liegt in „Adam und Eva“ ein Werk vor, dem selbst derjenige, der Stucks künstlerischer Anschauung nicht ganz beitritt, volle Bewunderung zollen wird, denn schon als Malerei allein hat es große Qualitäten, abgesehen davon, daß es in Zeichnung, Formgefühl und kompositionellem Aufbau dem Besten sich anschließt, was wir von dem Künstler je vor Augen bekommen haben. Auch „Inferno“ (Abb. S. 489) hat ähnliche schöne Qualitäten, ist aber zu sehr eine Revue früherer Stuckscher Gestalten, um Originalitätswert beanspruchen zu können. Das gleiche gilt auch von der sonst sorgfältig gestalteten „Sommernacht“. SAMBERGER geht temperamentvoll ins Zeug, wie immer. Auch bei ihm hat man sich, ähnlich wie bei Stuck, daran gewöhnt, nicht nach einem etwaigen Wandel seiner künstlerischen Gesinnung Umschau zu halten und



Sommerausstellung der Münchner Secession

ALBERT VON KELLER
KASSANDRA

nachzusehen, ob und welche neue Probleme er sich stellt, sondern man freut sich der Höhe des von ihm Erreichten. In gewissem Sinne ist Samberger, obgleich konstanter in der Güte seiner Schöpfungen, sogar konservativer wie Stuck, der in der Technik weiter sucht und da und dort wieder zu Neuem ansetzt. Samberger bleibt seinem einmal gewonnenen Arbeitsverfahren treu, im besonderen auch seiner psychologischen Methode, die mehr darauf abzielt, den Wesensgehalt der dargestellten Personen summarisch zu fassen, als zu analysieren, und steigert eigentlich nur mehr, wenn davon noch die Rede sein kann, die Meisterschaft seines Könnens. An zeichnerischem Vermögen und an Beherrschung der Kontrastierung belichteter und beschatteter Flächen tut es ihm so leicht nicht einer nach, und er erreicht so auch fast immer frappanteste Treue des Erscheinungsbildes. Vorzüglich sind ihm diesmal das Bildnis des Dir. Fr. G. und das Konterfei eines Münchner Architekten gelungen, während mir an den beiden übrigen Stücken die Charakterisierung übertrieben erscheint und dies nicht eben zum Vorteil des wahren Lebens der Köpfe. HABERMANN und A. VON KELLER sind auch heute noch die stärksten *Maler* der Secession. Gegenüber der stärkeren Teilung seiner malerischen Flächen von früher geht Habermann heute auf eine großzügigere Anlage des Bildganzen aus und Hand in Hand damit ist auch die Rhythmik seiner Formen ins Beweglichere und Geschmeidigere gewachsen. Freilich ist der Verbreiterung der Flächen manchmal nicht im gleichen Maße eine Verlebendigung davon zur Seite getreten und ebenso könnte dann und wann die Sprache des Konturs und der Fläche im Verhältnis zu ihrem Fluß etwas wirksamer sein, damit das Ganze nicht Gefahr läuft, den Eindruck des Unkonzentrierten zu bieten. Die „Tänzerin“, obgleich viel Ausgezeichnetes in dem Bild zu finden ist, leidet etwas darunter und man wird ihr wohl den „Sitzenden Halbakt“ vorziehen, dessen Geschlossenheit im Ton die Malerei höchst schätzenswert erscheinen läßt. Keller endlich rückt frisch und tapfer einer Reihe schwieriger malerischer Aufgaben zu Leibe und dokumentiert damit eine famose Elastizität seines Wesens. „In der Redoute“ studiert er die Wirkung künstlicher Beleuchtung und von dem Rest seiner Bilder springt besonders die „Kassandra“ (Abb. S. 487) ins



CHRISTIAN LANDENBERGER SCHLAFENDES MÄDCHEN

Sommerausstellung der Münchner Secession



FRANZ VON STUCK INFERNO

Copyright Franz Hanfstaengl, München

Auge, eine Arbeit von üppigem Kolorit und mit jener mondänen Eleganz heruntergestrichen, über die der Künstler wie kaum einer verfügt.

Von den Stimmführern auswärtiger Secessionen und bekannteren korrespondierenden Mitgliedern haben sich KALCKREUTH, L. CORINTH, G. SAUTER und DILL eingestellt. Ueber des Zuletztgenannten zwei Landschaften erübrigt es sich, Worte zu machen. Dieser Karlsruher Künstler hält seit einer Reihe von Jahren gleichmäßig und sicher den Platz inne, wie er ihn mit nur wenigen seiner Mitstrebenden von ehemals errungen und beschert uns fortdauernd Arbeiten von feinstem Stimmungszauber und sorgfältigster Abwägung der Tonwerte. In diametralem Gegensatz zur Weichheit seiner Empfindungswelt steht Kalckreuths herbe Weise, die in seiner Marine fast bis zur Nüchternheit geht, während sie dem Porträt des Domkapitulars Schnütgen (Abb. S. 504) zu sehr eindringlicher Charakteristik verhilft. Dies Bildnis ist in der Tat eine der stärksten Gaben der Schau, obgleich das Zeichnerische daran sich gegenüber dem Malerischen allzusehr in den Vordergrund schiebt. Schlimm steht es um Corinths Aktkomposition „Nacktheit", die direkt abstoßend wirken würde, versöhnte nicht das in ihr niedergelegte eminente Können.

Zu Meditationen Veranlassung gebend ist es, daß mit die bedeutsamsten Schätze, die in der Abteilung Malerei zum Vorschein kommen, von zwei Toten gespendet sind, deren Vertretung hier heute fast schon wie ein Herüberreichen aus einer uns leider fremd gewordenen Welt empfunden wird. Da ist LEIBLS „Hand des Rembrandtdeutschen", ein Werk, von dem ich nicht anstehe zu erklären, daß nichts in all den Ausstellungsräumen mich mit ähnlicher Intensität berührt hat, ich müßte denn ein paar Plastiken ausnehmen, von denen ich später zu reden haben werde. Auf der Leinwand sieht man eine ruhig daliegende, aus dem umgebenden Dunkel hervorleuchtende Hand, nichts weiter — aber welch unerhörter Ausdruck ist in diese Hand gelegt! Wer malt heute so etwas auch nur annähernd so gut, wer achtet überhaupt noch auf das Psychische, das so eine Hand auszudrücken imstande ist — ich wüßte keinen lebenden Maler zu nennen und das in einer Zeit, die das Wort Expressionismus auf ihre Fahnen schreibt. Auch UHDES „In der Laube" zählt dem Wertvollsten zu, was die Schau zu bieten hat und nicht nur der goldenen Patina wegen, die das Werk schon heute zeigt, fällt es aus seiner Umgebung heraus: es ist eine Impression,



ALBERT WEISGERBER — JEREMIAS

Sommerausstellung der Münchner Secession

hinter der noch ein wirklich lebendiger und frischer Eindruck steckt, kein Gestalten aus zweiter Hand heraus, wie bei so vielen der Epigonen der großen Eindrucksmaler.

Kehren wir zu den Lebenden zurück, so verdienen von der Kerntruppe der Secession noch Hengeler, Stadler, Damberger, Diez, Hübner, Jank, Kaiser, Oppler, Schramm-Zittau, Vetter und Winternitz besondere Hervorhebung. Hengelers Bildchen „Der Maler“ (Abb. S. 499) ist ein überaus erfreuliches Stück. Eine staffierte Landschaft zwar, die im Atelier entstanden ist und nichts weniger sein will, als ein Freilichtbild, aber doch von malerischer Fassung ausgezeichnet im Gesamtton, prächtig in den Rahmen gestellt, und was die Hauptsache ist, voll Poesie. Diezens Aquarelle sind vollwertige Gegenstücke dazu. Mich persönlich berühren die „Nachtschwärmer“ am sympathischsten, aber auch seine anderen phantastischen und humorvollen Impromptus werden gewiß ihre Liebhaber finden. Stadlers zwei Landschaftsdarstellungen (Abb. S. 485) sind wie immer voll Größe, trotz ihres kleinen Formates, die adrette Zeichnung, verbunden mit der feinfühligen Proportionierung von Land- zu Himmelsstrich geben den Arbeiten dieses Künstlers stets eine ausgezeichnete Geschlossenheit, dazu gesellt sich die wirkungsvolle Vereinfachung der in der Natur vorgefundenen Tonwerte. Schramm-Zittau hat Impressionen geschickt, wie dies bei ihm üblich ist, unter ihnen fallen diesmal besonders die „Kakadus“ (Abb. S. 506) auf. Hier ist wieder meisterhaft ein Stück Natur gegeben und mit malerischem Nerv niedergeschrieben. Auch Winternitz ist noch ganz Eindrucksmaler und kann sich nicht genug tun in der Wiedergabe licht- und luftdurchfluteter Räume. „Auf der Terrasse“ steht in der gegenwärtigen Serie wohl obenan; mit einer sicheren Beherrschung der Tonnuancen verbindet sich in diesem Werk eine angenehm grazile Zeichnungsweise, die ihren eigenen Reiz hat. Opplers Strandszenen



Sommerausstellung der Münchner Secession

BENNO ELKAN
PERSEPHONE



OTTO BAURIEDL GRAUER WINTERMORGEN.
Sommerausstellung der Münchner Secession

(Abb. S. 502) muß man den Kabinettstücken der Revue zurechnen; Anregungen von Liebermann und von jungfranzösischen Landschaftern, vom Schlage Marquets etwa, haben sich bei diesem Künstler zu voller Einheit und persönlicher Behandlung zusammengeschlossen, strengste Sachlichkeit und erwählter Geschmack sind die hauptsächlichsten Kennzeichen dieses Künstlers.

Mit Leistungen in vertrauter Qualität marschieren auch wieder BAURIEDL (Abb. S. 492), CRODEL, GROEBER, HAYEK, HEGENBARTH, HEINE, KUSCHEL, LAMM, LEHMANN, MEYER-BASEL, PIETZSCH (Abb. S. 500), REISER, RIETH, SCHMIDT-FICHTELBERG und TOOBY auf, die der Mehrzahl nach die Landschaft pflegen, während THOMAS sich im Figurenstück auszeichnet und O. GRAF durch eine „Kreuzigung“ (Abb. geg. S. 500) überrascht, die koloristisch reich gestaltet und von individueller Erfindung ist. Nicht voll dagegen auf der Höhe dessen, was man von ihnen erwarten dürfte, stehen diesmal BLOOS, BÜRGERS, FAURE (dessen Cake Walk ich jedoch ausnehme), JUNGHANNS, ROLOFF, OSSWALD, SEYLER (Abb. S. 507), THOMANN und noch einige wenige mehr; selbst LANDENBERGER erreicht seinen gewöhnlichen Standard nicht, obgleich sein „Schlafendes Mädchen“ (Abb. S. 488) manch malerische Zartheit aufzuweisen hat. BURMESTERS im übrigen tüchtiger „Liegender Akt“ berührt ebenfalls nicht halb so stark, wie sein sonnengetränktes Idyll in der Frühjahrsausstellung.

Von Leuten, die der Secession bisher ferner standen oder noch nicht in weiteren Kreisen bekannt sind, möchte ich dann aus diesem oder jenem Grunde noch auf folgende aufmerksam machen: R. MÜLLER „Dalmatiner Hund“, eine penibel durchgeführte Arbeit, die aber keineswegs kleinlich wirkt und stofflich geradezu meisterlich behandelt ist; BUCHWALD-ZINNWALD, einige sehr persönlich gesehene Landschaftstücke, HÜTHER „Selbstbildnis“, VAHRENHORST „Straße in Paris“, GOOSSENS „Lesendes Kind“ und „Sonntag beim Schützenstand“ (Abb. S. 508), KOPP „Badeszenen“.

Nicht zum Nachteil der ganzen Repräsentation hat man — teils als schon Mitglieder der Vereinigung, teils als Gäste — diesen Sommer auch einer Handvoll von solchen Künstlern Ausstellungsgelegenheit gegeben, in denen sich der



Sommerausstellung der Münchner Secession

RUDOLF NISSL
DAMENBILDNIS



ILMA EWERS-WUNDERWALD — DIANA
Sommerausstellung der Münchner Secession

Geist manifestiert, der die künstlerische Jugend von heute beherrscht und deren Kunst, wenn auch immerhin unmittelbar auf jener fußend, die hier bislang vertreten war, doch in einigem Widerspruch dazu steht. So sind WEISGERBERS, der heute mit Recht als einer der Führer der Münchener Moderne gilt, zwei Bilder ganz entschieden mit unter den bedeutungsvollsten Arbeiten der Schau, namentlich ist dies von dem „Jeremias“ (Abb. S. 490) zu behaupten, der auf Cézannes technische Mittel sich stützend, eine Komposition von Größe und Reife bietet. Auch die paar anderen Neueren, die in ihrem Arbeitsverfahren entweder auf modernen Franzosen aufbauen oder der jungschweizer Richtung angehören, zählen den erfrischendsten Erscheinungen zu, so FR. BURGER, BURI, CASPAR, M. CASPAR-FILSER, DURM, KLEMM (Abb. S. 502), PELLEGRINI, RÖSLER, SCHÜLEIN und SPIRO. Burger in seinem „Bildnis der Frau F.“ und Durm mit dem „Porträt eines Malers“ geben zwei Konterfeis von eindringlichster Charakteristik und als Malerei von labendem Kolorit, Rösler und Schülein bringen großgebaute, in moderner Farbe gemalte Landschaften und Caspar und Pellegrini versuchen sich in Figurenbildern pathetischer Art, wovon besonders des letzteren „Sintflut“ sehr verheißungsvoll ist und eine Begabung einführt, die man im Auge behalten müssen wird. Spiro, der nicht mehr den Unbekannten zuzählt, ist in seinen drei Werken nicht gleichwertig vertreten; „Vor dem Ausgang“ ist in aparte, breite malerische Flächen zerlegt, groß in der Zeichnung und von viel Materie in den Tönen, auch der „Abessynier“ ist präzis und wesentlich im Ausdruck, das große Damenbildnis dagegen hat wohl gutes Detail, ist aber nicht frei von dem, was man in den Kreisen der streng Urteilenden heute etwas von oben herab mit „Schick“ bezeichnet. Spezifisch deutscher als die Genannten sind von den Jungen SCHWALBACH und FRICKE. Besonders letzterer entwickelt seine Fortschritte ganz aus eigenem heraus, und seine Sonderart spricht sich in einer originellen Verbindung einer stilvollen, freskoartigen Umrißzeichnung mit sehr empfindsamen, zarten Füllfarben aus. Sein „Samariter“ (Abb. S. 495) ist eine Komposition, die Lyrisches sehr feinsinnig mit Epischem

verbindet, leider hat man sie inmitten einer Reihe Bilder mit sehr robustem Farbauftrag gehängt und so leidet sie in der Weichheit ihrer Töne darunter. Schwalbach hat ein sehr bestimmt hingesetztes Selbstporträt geschickt, dessen starke Wirkung leider nur dadurch etwas beeinträchtigt wird, daß die den Pinsel haltende Hand in ihrer Stilisierung zu sehr ins Outrierte hinübergleitet.

Mit die stärksten Eindrücke empfängt man in den Sälen, die die Skulptur beherbergen. Vor allem ist da auf des Dalmatiners MEŠTROVIĆS Einsendungen hinzuweisen. Die meisten schätzen wohl seine Marmorstatue „Unschuld" am höchsten ein, ein Werk von ganz hervorragender Feinheit; ich persönlich ziehe aber doch das Relief „Tänzerin" vor, dessen Herbheit mich mehr anspricht, wie die von Manier nicht ganz freie Rundplastik.

Zwar stark von der Antike inspiriert, ist dieses Stück doch ganz und gar modern empfunden und bekundet eine Formanschauung und Feinfühligkeit gegenüber dem Material, wie man sie nur selten findet. Prächtig ist die Weichheit der Formen, besonders an der Bauch- und Brustpartie, und der steil gesenkte Kopf bildet einen famosen Akzent in der Rhythmik des Ganzen. Sehr suggestiv ist auch das Porträt der Mutter des Künstlers, mit dem herben Kopf in dem gestrafften, engfaltigen Tuch; das einzige, was an der Arbeit stört, ist die nicht ganz glückliche Tönung des Materials. HOETGERS „Weiblicher Torso" (Abb. S. 497) figuriert ebenfalls unter den Glanzstücken der Ausstellung, auf der die Skulptur überhaupt einen bedeutungsvolleren Teil bildet, als dies bei den meisten früheren Ausstellungen der Fall war; das Werk zieht seiner schlichten zugleich aber eindringlichen Gestaltung wegen sehr an und hat seine eigene Faszination durch die stumpfe Oberfläche des Materials, die dem Fluß von Licht und Schatten einerseits eine großzügige Kontinuität



AUGUST FRICKE — SAMARITER

Sommerausstellung der Münchner Secession



KARL ALBIKER NARZISS
Sommerausstellung der Münchner Secession

verleiht, andererseits aber doch wieder die Anatomie riesig klar zur Wirkung gelangen läßt. Unter den Majoliken des Bildners bevorzuge ich Figuren, wie etwa „Reiterin", „Diana" und „Eva", in denen sich ein sehr schönes Stilgefühl bekundet, die modern konzipiert sind und groß wirken. Ich reihe hier auch die Arbeiten von B. ELKAN an, der quantitativ wie qualitativ gleich reich vertreten ist und von dem insonderheit eine Figur in farbigen Steinen „Persephone" (Abb. S. 491) in die Augen sticht. Der Autor dieses Bildnerwerkes greift hier ein Problem auf, mit dem sich die Plastik aller großen Epochen beschäftigt hat, das man aber seit den Tagen der Hochrenaissance so gründlich aus dem Auge verlor, daß die neuere Aesthetik ihm sogar die Existenzberechtigung abzustreiten anfing: das Problem von der Farbigkeit der Plastik nämlich. Wie wir wissen, hat keine der großen plastischen Epochen früherer Stadien, so z. B. die griechische des vierten und fünften Jahrhunderts v. Chr. je daran gedacht, auf die Polychromie eines Skulpturwerkes zu verzichten, auch das ganze Mittelalter hat sich ihrer bedient und ist damit in feinem künstlerischem Instinkt ganz den Bahnen der Alten gefolgt. Dabei war es den großen Meistern der Vergangenheit bei Anwendung der Farbe oder verschiedenfarbigen Materials ganz und gar nicht um die Erzielung naturalistischer Effekte zu tun, sondern sie hatten nur erkannt, wie enorm sich durch gewisse farbige Kontraste das Leben einer Plastik steigern läßt, und mit dem feinen Takt, den ihnen eine geschlossene Tradition gab, haben sie sich dieses Hilfsmittels auch stets bedient. Elkan nimmt also nur die Gepflogenheit der alten Meister wieder auf, indem er dem starken formalen Wert seiner Figur noch den Reiz der Farbe zufügt und durch groß abgewogene Harmonien die Wirksamkeit der Gesamterscheinung vervielfacht. Klinger hat vor Jahren in seinem Beethoven einen ähnlichen Versuch unternommen, ohne daß es ihm, meines Erachtens nach, gelungen wäre, jene Geschlossenheit des Ganzen zu erreichen, die bei Anwendung der Polychromie natürlich unbedingt zu fordern ist. Elkans Lösung scheint mir hier eine weit vollendetere, und ist doppelt beachtenswert, weil sie sich mit einem sehr starken und zeitgemäßen bildnerischen Vermögen paart. Man muß seine Statue dem Besten zuzählen, was die deutsche Bildhauerei der letzten Jahre hervorgebracht hat. Auch ein Bronzeguß von ihm ist in seiner rassigen, bestimmten Art eine gar köstliche Hervorbringung; weniger habe ich persönlich für die Medaillen übrig, wenn ich auch einige entzückend modellierte Stücke ausnehme. BLEEKER ist gut wie immer vertreten. Sein Reifstes gibt er diesmal in der Marmorbüste des Dr. R., einem sehr delikat und mit enormer Treue durchgefeilten Bildnis, voll zartester Ausformung und Vitalität. Auch die beiden Frauenbüsten sind Arbeiten, denen man hohes Lob zollen muß. Starker Persönlichkeitswert liegt ferner in den Arbeiten K. ALBIKERS, die man leider, gegenüber der Aufstellung bei Eröffnung der Ausstellung,



Sommerausstellung der Münchner Secession

BERNHARD HOETGER
WEIBLICHER TORSO

späterhin sehr schlecht plaziert und sie dadurch ihrer besten Wirkung beraubt hat. Die sehr empfindsame und bewegliche Modellierung beider läßt namentlich den schlank gezogenen „Narziß“ (Abb. S. 496) als eine sehr edle Arbeit erscheinen, auch das Bewegungsmotiv der zweiten Statuette entspringt sicherstem plastischem Empfinden. Eine Holzskulptur von JENNY VON BARY-DOUSSIN möchte ich ebenfalls noch besonders hervorheben; der sehr zarte Ausdruck und die schlicht-vornehme Auffassung stellen sie über die Masse des Uebrigen. Gutes lassen in der plastischen Kollektion auch H. JOBST, CH. JAECKLE, KRAUTHEIMER, SCHREYÖGG und H. SCHWEGERLE sehen.

Einiges Schöne birgt auch die Abteilung Graphik und verwandter Künste. Es genüge hier aber folgende Namen zu zitieren: GOEBEL, FORSTER, HEUBNER, KLEY, LANDENBERGER, R. MÜLLER und ZOIR.

ÜBER FORM UND INHALT IM KUNSTWERKE

Von Dr. G. EUGEN LÜTHGEN

Die Kunstwissenschaft, die sich mit der Entwicklung der Kunst befaßt, entnahm von jeher ihre grundlegenden Begriffe der Aesthetik. Damit bestimmt sich zum Ausgangspunkt jeder Kunstbetrachtung der wandelbare Begriff des Schönen. Das Kunstwerk wurde einseitig nur in seiner Wirkung auf den Beschauer aufgefaßt. Denn „schön heißt ein Objekt darum, weil es ein eigentümliches Gefühl in mir weckt oder zu wecken geeignet ist, nämlich dasjenige, das wir als „Schönheitsgefühl“ zu bezeichnen pflegen. In jedem Falle ist „Schönheit“ der Name für die Fähigkeit eines Objektes, in mir eine bestimmte Wirkung hervorzubringen“.*)

*) Th. Lipps, Aesthetik, S. 1.



FRITZ LISSMANN — KRANICHE

Sommerausstellung der Münchner Secession



ADOLF HENGELER DER MALER

Sommerausstellung der Münchner Secession

Auf welche Voraussetzungen in der Beschaffenheit des Kunstwerkes sich diese Wirkung gründet, ist allgemeingültig gleichzeitig für alle Epochen der Kunstentwicklung nicht bestimmbar. Je nach dem Zeitgeschmack wurde einmal der Form, ein anderes Mal dem geistigen Inhalt das Uebergewicht für die Erzielung jener ästhetischen Wirkung beigelegt. In der modernen Kunst hat man lange Zeit dem Formalen eine übergroße Bedeutung zugesprochen. Mit Unrecht; denn die Wirkung des Kunstwerkes wird zu einem nicht geringen Teil bestimmt durch assoziative Vorgänge in der Psyche, die anknüpfen an den geistigen Inhalt des Kunstwerkes.

Das Problem, das hier vorliegt, die genaue Abgrenzung der Bedeutung des Inhaltes und der Form im Kunstwerk, wird nie eine allgemeingültige Lösung finden. Denn je nach der individuellen Anlage eines Menschen wirkt auf den einen mehr die Form, auf den anderen mehr der Inhalt. Zudem sind Form und Inhalt nicht selten unlöslich verknüpft, so daß es sich in Wahrheit weniger um wissenschaftliche Feststellung von Tatsachen als um willkürliche Auslegung willkürlich begrenzter Begriffe handelt. In dieser Frage ist daher die persönliche Stellung eines Autors zu seinem Problem, d. h. der Ausgangspunkt seines wissenschaftlichen



RICHARD PIETZSCH LOISACH UND EISENBAHNBRÜCKE
Sommerausstellung der Münchner Secession

der Auslösung ästhetischer Lustgefühle ganz zu leugnen. Geschah dies trotzdem, so wurde auf Grund einer seltsamen Verwechslung der geistige Inhalt mit dem Stimmungsgehalt des Kunstwerkes identifiziert. Der Stimmungsgehalt ist aber nichts anderes als eine Erscheinungsform der Wirkung des Inhaltes. Denn hatte man früher zeitweise den Wert des geistigen Inhaltes nach intellektuellem Maßstabe geschätzt, nimmt man in der modernen Kunst mehr und mehr gefühlsmäßige Elemente als Wertmesser an. Die Forderung nach bedeutungsvollem Inhalte des Kunstwerkes wird dadurch, wie im folgenden ersichtlich, nicht aufgehoben.

Arbeitens maßgebend. Der Ausgangspunkt aber ist gleichbedeutend mit der Methode, die als solche dem Kriterium der Wahrheit unzugänglich ist.

Dieser Streit um die Abgrenzung von Form und Inhalt hat vor allem für Werke der bildenden Kunst Bedeutung, in denen die Unmittelbarkeit der Verknüpfung von formalen und inhaltlichen Elementen augenscheinlich ist. Weil hier eine klare Scheidung dieser Elemente nicht möglich, und weil die Form als Träger des Gedankens sich offensichtlich in den Vordergrund drängt, konnte es kommen, daß die moderne Kunstauffassung den Satz aufstellte, daß das Wie eines Kunstwerkes für seine Bedeutung das Maßgebende sei. Man übersieht dabei, daß die Frage nach der bestmöglichen Darstellungsart eines Gegenstandes letzten Endes lediglich eine Frage der Technik ist; im tiefsten Sinne vielleicht zunächst eine Frage nach dem Material des darzustellenden Gegenstandes.

Bei einseitiger Bevorzugung der Form wird der geistige Inhalt eines Kunstwerkes in seiner ästhetischen Bedeutung stets verkannt. Dennoch hat man nur selten versucht, seine Mitwirkung bei

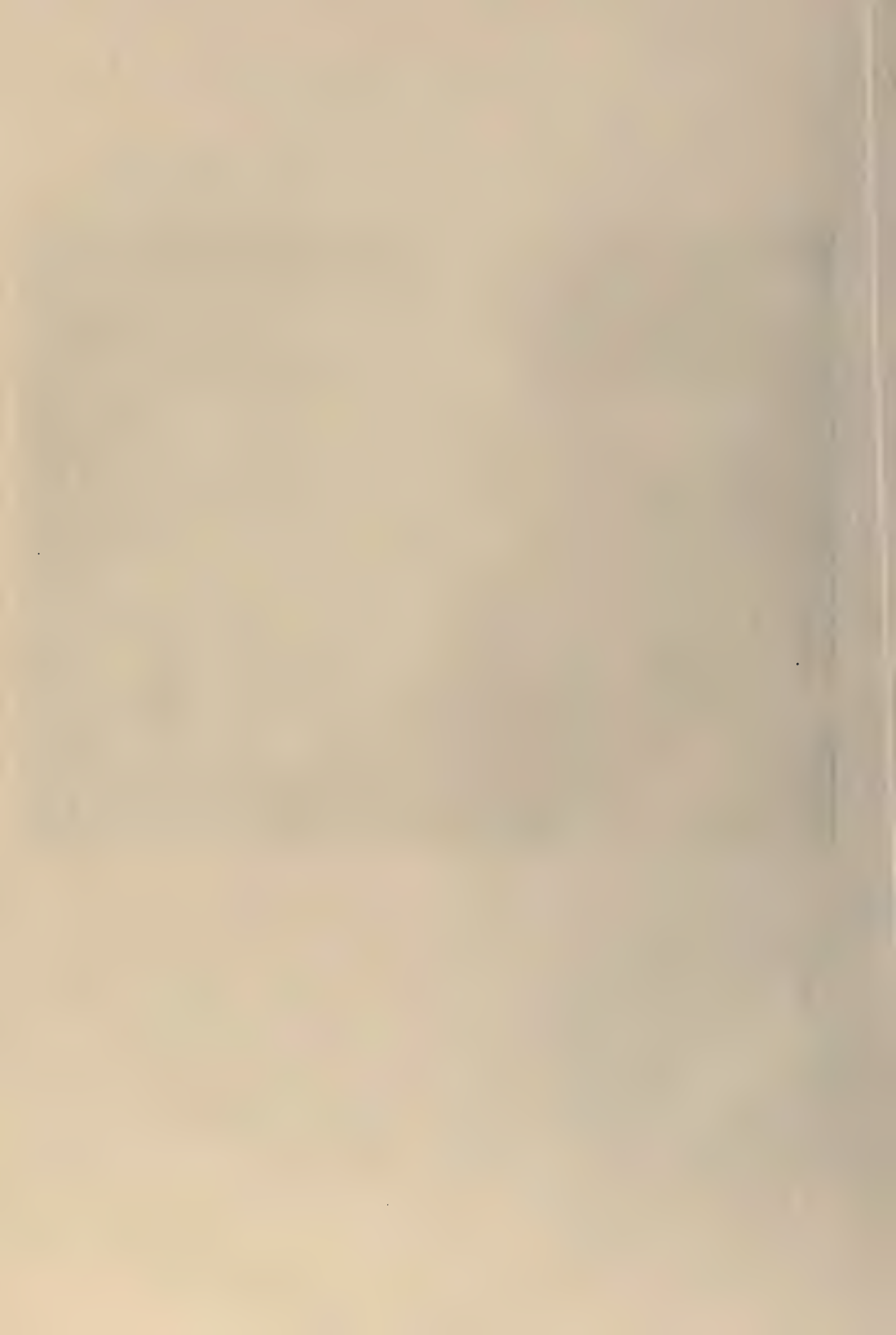


CARL PIEPHO BESUCH
Sommerausstellung der Münchner Secession



Sommerausstellung der Münchner Secession

OSKAR GRAF
KREUZIGUNG



ÜBER FORM UND INHALT IM KUNSTWERKE

In welchem Verhältnis Form und Inhalt zu einander stehen, soll nicht erörtert werden. Es handelt sich vielmehr um die Feststellung, inwieweit sie künstlerische Mittel zur Erregung eines ästhetischen Lustgefühls sind. Dafür ist zunächst die Zweckbestimmung des Kunstwerkes von Bedeutung.

Das Kunstwerk bezweckt Auslösung eines Lustgefühls im Menschen. Dieses Lustgefühl muß sich von anderen Lustgefühlen irgendwie unterscheiden. Es kann niemals durch Dinge hervorgerufen werden, die mit dem Kunstwerk an sich nichts zu tun haben, so z. B. nie durch den Genuß einer angenehm schmeckenden Frucht oder durch die Erinnerung daran, noch durch rein sinnliche Erregungen, die durch die Tastnerven übermittelt werden, noch durch Reize des Geruchsinnes. Etwas Vergeistigtes liegt allen an ästhetische Werke gebundenen Lustgefühlen zu Grunde. Demnach ist der Gegenstand, der ästhetisch wirken kann, in bestimmte Grenzen eingeschlossen. Und wie sich bisher herausgestellt hat, sind nur zwei Sinne, Auge und Ohr, geeignet, ästhetische Wirkungen zu übermitteln.



MAX BURI — BERNER OBERLÄNDERIN

Sommerausstellung der Münchner Secession

Innerhalb dieser Gebiete, die durch den Gesichtssinn und den Gehörsinn dem Menschen

ERNST OPPLER AM STRANDE, STÜRMISCHE SEE

Sommerausstellung der Münchner Secession



WALTER KLEMM WINTER

Sommerausstellung der Münchner Secession



Sommerausstellung der Münchner Secession

JOSEF KÜHN JR.
DER SPIEGEL



LEOPOLD VON KALCKREUTH DOMKAPITULAR SCHNÜTGEN
Sommerausstellung der Münchner Secession

Eine vollkommene Negation des Lebensgefühls kann daher nie einer ästhetischen Wirkung teilhaftig sein.

Aus dem Wesen der Einfühlung ist darüber größere Klarheit zu gewinnen. Die Einfühlung in ein Kunstwerk geht um so leichter vor sich, je mehr der Inhalt des Kunstwerkes mit der Beschaffenheit meiner Psyche übereinstimmt. Je bedeutungsvoller der Inhalt, um so tiefer die Einfühlung, und damit um so nachhaltiger die Intensität der ästhetischen Wirkung, vorausgesetzt daß die formalen Elemente des Kunstwerkes eine ästhetische Wirkung überhaupt zulassen. Es ist die „Tiefe“ des Inhaltes eines dargestellten Gegenstandes gleich dem „eingefühlten Persönlichkeitsinhalt“. Damit wird die Tiefe zu meiner eigenen Tiefe, zu der Tiefe meines Wesens. Die Tiefe des ästhetischen Objektes wird dadurch zu einem Maßstabe des ästhetisch Wertvollen.

zugänglich sind, gibt es Unterschiede zwischen dem Aesthetisch-Wertvollen und dem Wertlosen. Diese Wertunterschiede sind im allgemeinen von der Form der Dinge losgelöst; sie sind aber aufs engste verknüpft mit rein geistigen Elementen, mit der Weltanschauung des Menschen, der phantasievollen Tätigkeit seiner Seele. Die Richtung der philosophischen, ethischen und juristischen Prinzipien im Menschen geben dafür den Ausschlag. So wird z. B. in einem Drama die Handlung, die dem Gerechtigkeitssinne des Zuschauers, die seiner Weltanschauung und seinen moralischen Forderungen durchaus widerspricht, nicht ästhetisch wirken, wie meisterhaft auch die Form gehandhabt sei. Denn solche Handlung bedeutet für den Zuschauer eine volle Negation seines Tätigkeits- und Lebensgefühles. Der innere Grund aller ästhetischen Wirkung liegt aber darin, vermittelst der Einfühlung in ein Kunstwerk die in meinem Wesen liegende Tendenz der Selbstbetätigung zu erhöhtem Leben zu erwecken.

Daß jedes ästhetische Objekt eine Tiefe irgendwelcher Art hat, dadurch unterscheidet es sich von jedem Gegenstand rein sinnlicher Lust*), und dadurch allein kann ein sinnlich wahrnehmbares Objekt zum Kunstwerke werden.

So kann man denn sagen: „Jede Tiefe hat das Schöne in dem Maße als dasjenige, was ich in das Schöne einfühle, dem Grunde meiner Persönlichkeit angehört, als demnach das Eingefühlte für meine Gesamtpersönlichkeit Bedeutung hat.“ Das heißt zweierlei: „Ich fühle in das Schöne ein eine Kraft oder eine Sehnsucht — bezw. das Sichregen oder Wirken einer solchen, — die vor anderem das bezeichnet, was mich zum Menschen macht, vor anderem mir Menschenwert verleiht, die „Menschheit“ in mir konstituiert, oder zeigt, was für ein Mensch ich bin, wie groß und reich und frei. Oder aber ich fühle in das Schöne ein das ungehemmte Sich-

*) Vergl. Th. Lipps, Aesthetik, I. S. 523.

ausleben einer solchen Kraft und Sehnsucht, ein Erleben und Genießen dessen, worauf solche Kraft und Sehnsucht hindrängt, das Sichbefriedigen eines Bedürfnisses, dessen Erfüllung vor anderen mir erlaubt, als ganzer Mensch beglückt zu sein.*)

Voraussetzung jedes ästhetischen Genusses ist demnach Einfühlung in das Kunstwerk. Das Mittel, die Einfühlung zu ermöglichen, oder zu erleichtern ist die Form. Daher die hohe Bedeutung der Form, da die ästhetische Wirkung an sie als unmittelbare Vermittlerin des geistigen Gehaltes gebunden ist. Welche Gesetze im einzelnen zur Anwendung kommen, damit die künstlerische Form geeignet sei, von der Seele leicht apperzipiert zu werden, lehrt die Aesthetik. Es sei hier nur auf die allgemeinen Grundsätze hingewiesen. Die Naturanlage des menschlichen Gehirns bringt es mit sich, daß das Angenehme leichter aufgefaßt wird als das Unangenehme, das Einfache leichter als das Komplizierte und Verworrene, umgekehrt aber auch das in bestimmter Gesetzmäßigkeit Aufeinanderfolgende oder nebeneinander liegende Wechselvolle leichter als das sich stets gleichbleibende Monotone. Und zwar befriedigt ästhetisch die Form am meisten, die die größtmögliche Anschaulichkeit der ästhetischen Idee bietet. Der Maßstab der formalen Schönheit liegt in der ästhetischen Anschaulichkeit. Daher sind Klarheit und Schönheit die notwendigen Begriffsmerkmale der ästhetisch wirkenden Form. In dem Begriff des Schönen liegt hier auch implicite der vom Häßlichen, da ja die Aesthetik „die Wissenschaft vom Schönen“ ist.

Somit ist die Leichtigkeit, mit der die Apperzeption vor sich geht, abhängig von der Schönheit der Form sowie von der Klarheit, die das betrachtende Subjekt von der Idee des Objektes erhält; diese wiederum von der Anordnung der Formen und der Beziehung der einzelnen Teile untereinander.

* * *



ALEXANDER MOURASCHKO — ABENDREFLEXE
Sommerausstellung der Münchner Secession

Die Bedeutung von Form und Inhalt als zwei durchaus verschiedene sich gegenseitig ergänzende Mittel, ein ästhetisches Lustgefühl zu erregen, scheint jetzt klargestellt. Ihr Verhältnis zu einander zu erörtern, ist unnötig. Beide sind für den Begriff des Kunstwerkes gleicherweise unentbehrlich. In der Bevorzugung eines dieser Elemente liegt weniger ein Urteil über die Werte von Kunstwerken als vielmehr eine indirekte Offenbarung des Persönlichkeitsinhaltes des Urteilenden. Denn die Tiefe des Kunstwerkes ist der eingefühlte Persönlichkeitsinhalt. Und in dieser Tiefe offenbart sich das innerste Wesen des Menschen.

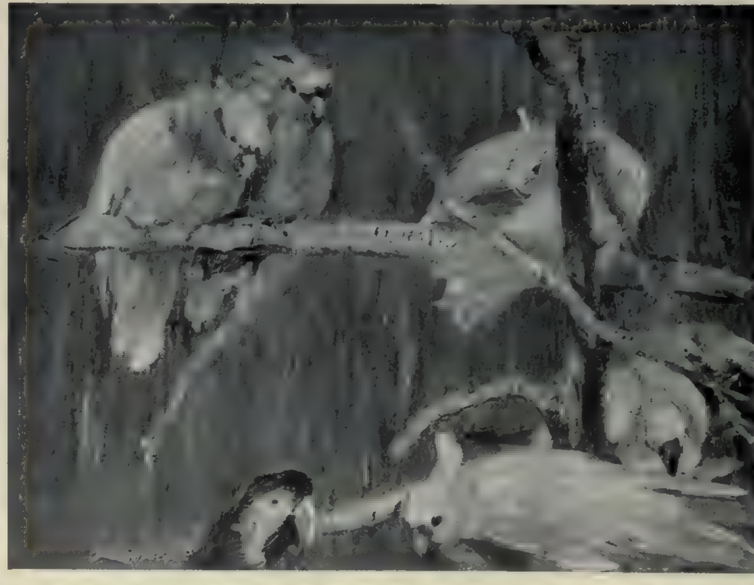
*) Lipps, a. a. O. I. S. 524.

DIE INDUSTRIE IN DER BILDENDEN KUNST
JUBILÄUMSAUSSTELLUNG DES KUNSTMUSEUMS DER STADT ESSEN

Die Ausstellung „Die Industrie in der bildenden Kunst“ war zur Jahrhundertfeier der Firma Krupp beschlossen worden, und dem bedeutsamen Anlaß ist wohl zu danken, daß Museen und Sammler in der Ueberlassung ihrer Industriebilder großes Entgegenkommen zeigten. Als einige Monate später die Galerie Arnold in Dresden mit dem ähnlichen Unternehmen „Stätten der Arbeit“ auf den Plan trat, kam eine Einigung zustande, nach der die Dresdener Ausstellung, die der an den Jubiläumstermin gebundenen Essener zuvorkam, für den Sommer 1912 in diese aufgenommen wurde. Die weiter gefaßte Bezeichnung „Stätten der Arbeit“ hatte eine große Zahl von Hafenbildern, Fischerszenen im Gefolge, die von dem präzis umschriebenen Essener Programm „Die Industrie in der bildenden Kunst“ abweichen, allein von Meistern wie Hübner, Liebermann, Kalckreuth gemalt sind und auch in Essen in das Ganze eine willkommene Abwechslung bringen.

Es ist der besondere Zweck des Essener Unternehmens, die verschiedenen Auffassungen des Problems, das Industriemotiv als Landschaft, als Interieur, als Arbeiterbild in Hauptwerken vorzuführen. Für die erste Gattung ist der aufrechte siebzigjährige EUGEN BRACHT aufgeboten worden, dessen „Hermannshütte bei Hörde“ aus dem Besitze des Darmstädter Museums, mit der Kostbarkeit der graugelben Farbenharmonie, dem heroischen Linienzug seiner prachtvollen Wolkengebilde ohne Frage eines der Hauptwerke der Richtung darstellt. Mit ihm wetteifern KALLMORGEN, den unter anderen ein glänzendes Hamburger Hafenbild aus dem Besitz des Kaisers vertritt, SANDROCK, dessen leuchtendes Bild „Auf der Helling“, vom Ehepaar Krupp von Bohlen und Halbach dem Museum gestiftet wurde, DIETZE, HECKENDORF um die Palme. Sehr reizvoll ist auch ein Eisenbahnzug bei Abend von KAMPMANN gemalt, den Friedrich Naumann hergeliehen hat. Das Industriemotiv als Interieur ist glänzend durch den Münchener THEODOR HUMMEL vertreten, der seiner schon bekannten Brauerei Dampfhämmer, Glashütten hinzugefügt hat. An der Spitze der heroischen Meister, die nicht vom malerischen Ensemble, sondern, den menschlichen Gehalt des Industriebilds unterstreichend, von der Arbeitergestalt ausgehen, treten uns der greise, aber jugendfrische Stuttgarter FRIEDRICH KELLER und ARTUR KAMPF entgegen; ihre große und stolze Gebärde vereinfacht sich zu symbolischem Ausdruck in den Bildern von CARLOS GRETHE und ROBERT STERL. Es ist höchst eindrucksvoll, wie auf ihnen der feierliche Gleichklang der Bewegungen zum mächtigen, das ganze Bild erfüllenden Rhythmus wird. HANS BALUSCHEK's „Mittag“ aus dem Besitz des Berliner Magistrates, mit seiner an Breughel gemahnenden unheimlichen Tragikomik der auf dem Fabrikhof zusammengeströmten, essentragenden Proletarierwelt ist wieder

JOSEPH OPPENHEIMER DAMENBILDNIS
Sommerausstellung der Münchner Secession



RUDOLF SCHRAMM-ZITTAU KAKADUS
Sommerausstellung der Münchner Secession



JULIUS SEYLER BLICK AUF SVOLVAER (LOFOTEN)
Mit Genehmigung der Modernen Galerie H. Thannhauser, München

zu den Hauptwerken des Industriebildes zu rechnen, aber auch sein Interieur „Eisenwalzwerk“, für Herrn Kommerzienrat Eisner in Berlin gemalt, ist mit seinem schweren, tragischen Blau von imposanter Wirkung. MEUNIER ist nicht nur mit plastischen Werken, sondern auch mit Oelbildern vertreten, während von MENZEL die kostbaren Studien zum Eisenwalzwerk gezeigt werden und die bekannte Adresse zum Jubiläum der Firma Heckmann, Leihgaben der Berliner Nationalgalerie. Als Pendant sieht man die rein graphische und doch monumentale Adresse, die PETER BEHRENS für Geheimrat Rathenau geschaffen hat. Wenn in unserer Ausstellung endlich kein Meister so umfangreich dargestellt ist, als der heimgegangene PLEUER, den neben zahlreichen Studien fünfzehn Oelbilder vertreten, so hat das seinen Grund darin, daß in seiner Kunst die verschiedenen Auffassungen des Problems, das Industriemotiv als Landschaft, als Interieur, als Arbeiterbild zusammenlaufen. Unter der aus 285 Nummern bestehenden Bilderschau dürften sein „Ausfahrender Zug“, aus dem Besitz des Herrn W. Sigel in Stuttgart, mit dem grandiosen Rhythmus der Leidenschaft, und das tragische Bild der „Kohlenarbeiter“ aus dem Besitz des Barons von König-Fachsenfeld die stärksten Stücke sein. Unvergeßlich ist auf dem letzten Bilde der Rhythmus der Getragenheit, der langsame und unerbittliche Rhythmus, der seit Jahrtausenden die Schultern der Menschheit beugt und hebt, der den Genossen dem Genossen gleichmacht, sie alle nur Glieder der verhängnisschweren Kette. GOSEBRUCH

DIE INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG IN ROM

Schwächer als sonst ist die Internationale Kunstausstellung in Rom ausgefallen, zieht doch ihre starke Konkurrentin Venedig so ziemlich alles Gute an sich. Das römische Publikum erwärmt sich auch nicht für moderne Kunst, und ohne irgend einen Clou zu haben, vermag die Ausstellung das allgemeine Interesse kaum zu fesseln. Halb vergessen schleppt sie mehr ein Scheindasein hin. Und doch enthält sie eine Anzahl guter, wenn nicht direkt hervorragender Werke. Leider hat eine Reihe bedeutender Künstler wie Noci, Balla, Innocenti usw. ihre Arbeiten nicht ausgestellt, und zwar als Einspruch gegen eine neue Statutsklausel, die freilich etwas eigentümlich lautet: „Die Mitglieder der Società Amatori e Cultori di Belle Arti, die entweder in drei internationalen Ausstellungen, oder in fünf großen nationalen Ausstellungen, oder in fünf nationalen und internationalen Ausstellungen Werke ausgestellt, oder die in Italien oder im Ausland Ehrenauszeichnungen erhalten, oder die ein Werk in einer Nationalgalerie Italiens oder des Auslands hängen haben, besitzen das Recht, für jede Abteilung der Ausstellung ein Werk einzureichen, ohne dem Urteil der Jury zu unterliegen.“ Satzungen, die manches Gute haben mögen, aber dem Kitsch Tür und Tor öffnen. Denn welcher Künstler hätte nicht schon fünfmal ausgestellt!

Besonderes Interesse wendet sich heuer der deutschen Malerei zu, die spärlich genug vertreten ist. Obwohl ihr diesmal der Müllerpreis zufällt — oder zufallen sollte.

Am meisten fesselt JÜLICH mit dekorativ gehal-

tenen ernsten stillen Landschaften. Der „Sonntag“ in grau gehaltenen Tönen, im Hintergrund die von den letzten Sonnenstrahlen beleuchteten Schneeberge, vorn an einem von den Abendschatten verdunkelten Teiche ein sitzendes Liebespaar, und hinten, ganz weit, eine Menge sonntäglich bunt gekleideter Gestalten. Und ein zweites, „Dämmerung“, ein breiter, grauer Strom, der sich im Dunkel verliert. Neben Jülich, MAX RÖDER mit einigen seiner stimmungsvoll romantischen Bilder: Sizilianische Küste (Ruine am Meer in Gewitterbeleuchtung), Meeressturm, Villa Borghese usw. Die deutsche Skulptur bringt diesmal nur kleinere Arbeiten von GABRIEL, RÖLL, SCHRÖDTER, FEILE.

Von bedeutenden Werken italienischer und fremder Maler: Porträts von MANCINI, von LÁSZLÓ zwei Frauenbildnisse, gänzlich verschieden in Auffassung und Malweise. Von SARTORIO trefflich beobachtete Tierstudien und Marinen, von BRIOSCHI Landschaften, von DE BLAAS gute Porträts aus der römischen Aristokratie, von RAGGIO, dem Maler der alten Schule, Bilder aus der römischen Campagna. CORELLI stellt fein ausgeführte Interieurs aus, GAUDENZI, ein vielversprechender Künstler, das Bild eines Bauern in grünem Hut, ein warmes Selbstbildnis und eine an alte Meister gemahnende Zeichnung seiner Frau. ALMA TADEMA schickt ein Porträt, BENLLIURE eine Reihe Bilder aus Spanien, PIO JORIS Genrebildchen aus Rom und Venedig. Die Ausstellung hat auch Sondersäle für einige geladene Künstler, für den russischen Impressionisten G. KALMIKOFF, den Franzosen FABRES, den verstorbenen Piemontesen DELLEANI, u. a. Die italienische Skulptur ist schwach vertreten, desgleichen Schwarz-Weiß. H. B.

PERSONAL-NACHRICHTEN

BERLIN. Bei dem Wettbewerb um ein in Riga zu errichtendes Denkmal des Fürsten Barclay de Tolly hat der Berliner Bildhauer Professor WILHELM WANDSCHNEIDER alle drei Preise (rund 6500 Mark) gewonnen.

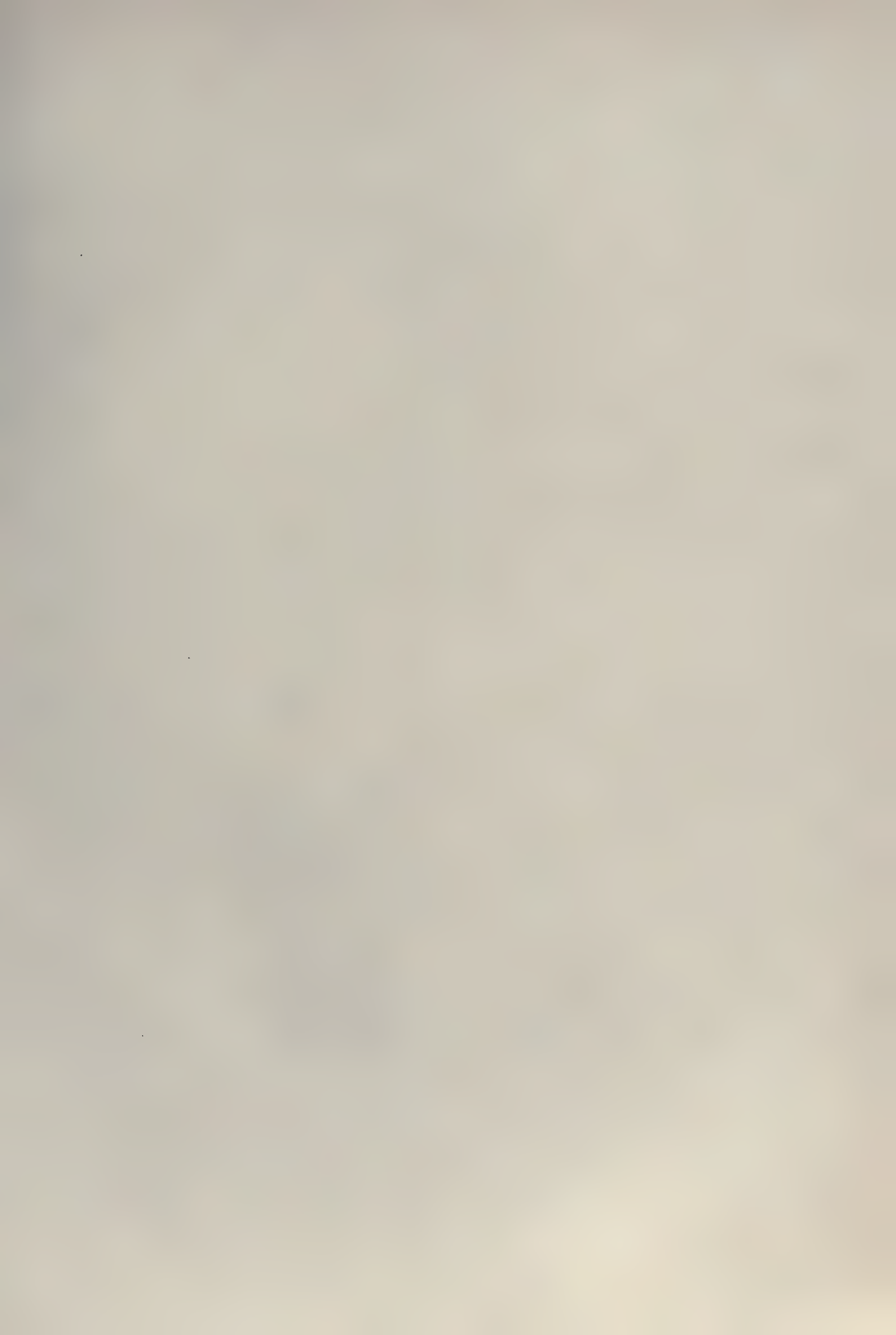
KARLSRUHE. HANS THOMA arbeitet zurzeit an einem zweiten Altarbilde für seine Heimatgemeinde *Bernau*. Es stellt die Verkündigung Christi durch Johannes den Täufer dar. Im Vordergrund rechts steht der Täufer, links aus dem Hintergrund, etwas erhöht, schreitet Christus auf den Beschauer zu.

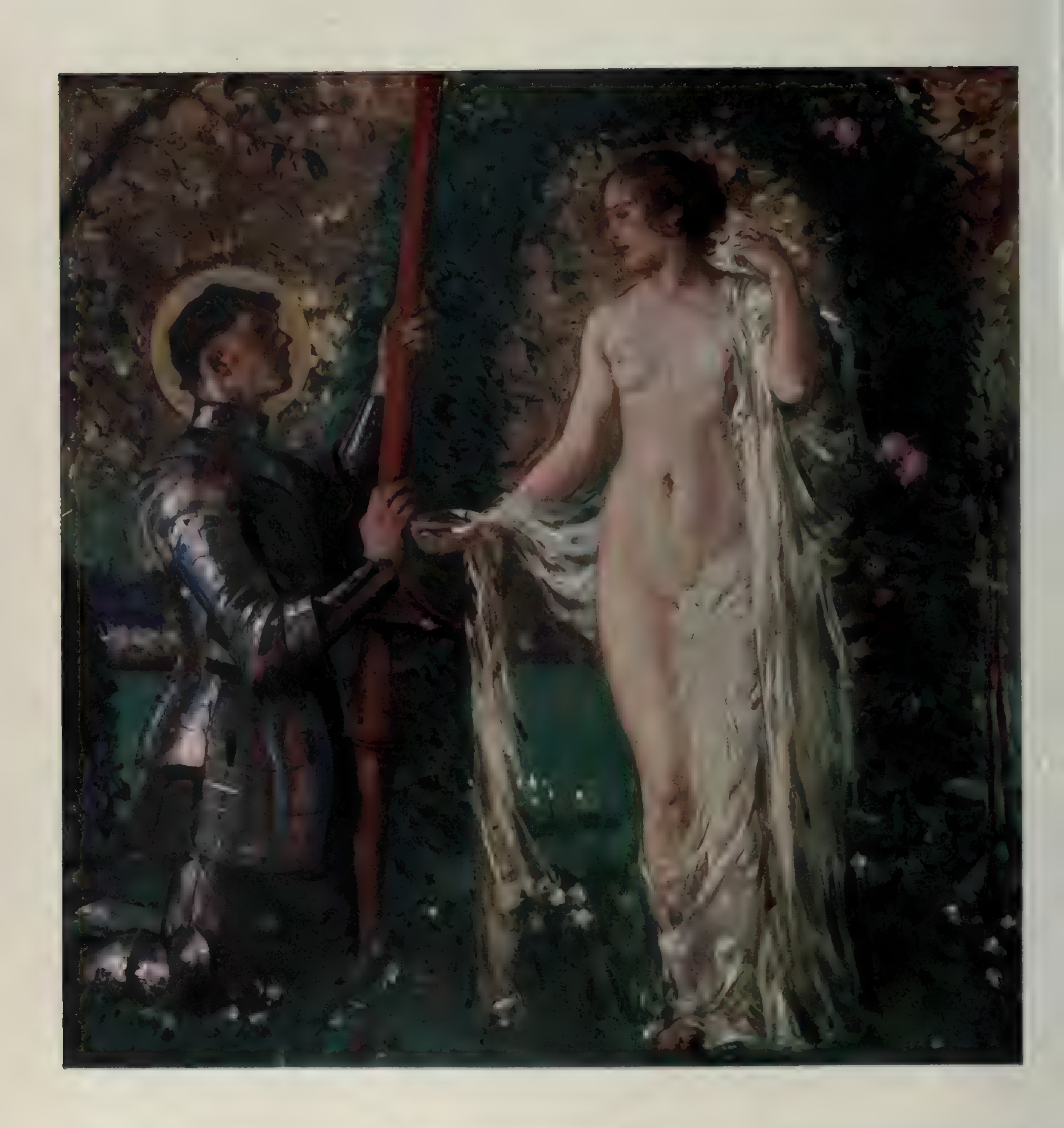
GESTORBEN: In Charlottenburg im Alter von 47 Jahren der Bildhauer MAX LEVI, besonders bekannt durch eine Reihe ausgezeichneter Porträtbüsten; unsere Zeitschrift hat wiederholt Werke des Künstlers wiedergegeben (s. Jahrgang 1898/99 Seite 24, Jahrgang 1907/08 Seite 110, Jahrgang 1908/09 Seite 452). — In Berlin im 78. Lebensjahre der Landschafts- und Marinemaler HANS SCHLEICH. — In Auma (Thüringen) 85 Jahre alt, der Maler und Bildhauer EDUARD LUDWIG, Schöpfer zahlreicher Denkmäler. — In Prag am 17. Juni, 58 Jahre alt, der Maler HANS SCHWAIGER, Schüler von Makart und Professor an der Kunstakademie in Prag, der in seinen Aquarellen meist Sagen- und Märchenstoffe behandelte, und in einer Reihe von Burgen und Schlössern Wandbilder geschaffen hat. — In München am 19. Juni der Wiener Maler HUGO BAAR, Mitglied des Künstlerbundes Hagen, im Alter von 40 Jahren; er ist im besonderen durch seine sehr schönen Schneebilder (siehe Abb. Jahrgang 1911/12 Seite 453) weiteren Kreisen bekannt geworden.



JOSSE GOOSSENS — EIN SONNTAG BEIM SCHÜTZENSTAND

Sommerausstellung der Münchner Secession





Große Kunstausstellung
Dresden 1912

Mit Genehmigung von Franz Hanfstaengl, München

KARL VON MARR
DER ZAUBERGARTEN



RICHARD MÜLLER — DIE GEGNER (ZEICHNUNG)

Große Kunstausstellung Dresden 1912

DIE GROSSE KUNSTAUSSTELLUNG DRESDEN 1912

I. ALLGEMEINE AUSSTELLUNG

VON PAUL SCHUMANN

Während die Abteilung für monumental-dekorative Kunst in Dresden, deren Besprechung noch folgen soll, eine große allgemeine Bedeutung hat, kommt die allgemeine Abteilung wesentlich für Dresden in Betracht, da ja die übrigen deutschen Kunststädte zumeist schon von ihren eigenen Ausstellungen her bekannte Kunstwerke auszustellen pflegen. Indes in Dresden sieht man doch auch altes Bekanntes wieder in neuer Beleuchtung, denn die Kunst des Ausstellens und Anordnens, die Kunst, ein organisches Ganzes in einer Ausstellung zu geben, einen harmonisch erfreulichen, künstlerisch bedeutsamen Gesamteindruck zu geben, ist wohl nirgends in deutschen Kunststädten so entwickelt und ausgebildet wie in Dresden, seitdem Gotthardt Kuehl hier die Ausstellungen leitet. Als eine besonders interessante Abteilung ist zunächst eine kleine Sammlung von 45 Frauenbildnissen zu nennen, die der Dresdner Galerie-Direktor Dr. Posse zusammengebracht hat. Von Graff, Kolbe, Tischbein und der Marie Vigée-Lebrun an sehen wir hervorragende und interessante Leistungen der Bildniskunst bis auf Besnard, Corinth, Habermann, Klimt, Trübner und Zorn. Besonders bemerkenswert sind zwei Leibls aus Berliner Besitz, zwei Manets aus Dresdner und Berliner Besitz, ein Corot (liegende Frau mit gelbem Aermel) und ein ganz vereinzelt dastehender Stauffer-Bern, ein Jugendbildnis, das er bei vorübergehendem Aufenthalt in Dresden in großer Not gemalt hat. Auch Winterhalter, Angeli, Schrotzberg, Vogel von Vogelstein, Waldmüller und Makart sind — zum Teil überraschend gut — vertreten.

Die übrigen Säle sind wie üblich nach Städten angeordnet. Da diese Säle meist gleich groß sind und die Zahl der aufgestellten Gemälde nicht wesentlich voneinander abweicht, ergeben sich wohlvergleichbare charakteristisch verschiedene Gesamtbilder, die da zeigen, wie doch im ganzen eine jede Stadt in ihrer Kunst ein bestimmtes Gepräge hat: die derbere Berliner Kunst unterscheidet sich z. B. ganz wesentlich von der verfeinerten Wiener; auch ist der Wiener Saal mit feinstem Geschmack angeordnet, während im Saal der Berliner Secession die ungeschickte Anordnung die Wirkung stark beeinträchtigt.

Besonders bemerkenswert ist die Ausstellung der *Dresdner*, die naturgemäß große Anstrengungen gemacht haben, einen günstigen Eindruck zu machen. Gotthardt Kuehl hat in einem besonderen Raume andert-



GOTTHARDT KUEHL — MEIN VORZIMMER

Große Kunstausstellung Dresden 1912

halb Dutzend seiner neuesten Bilder, Ansichten von Dresden, Innenräume, Stilleben und figürliche Daseinsbilder ausgestellt, die seine durchgebildete Farbenkunst wieder auf der alten Höhe zeigen. Besonders die Frauenkirche zu Dresden und des Künstlers Vorzimmer (Abb. S. 510) sind glänzende Beispiele seines Geschmacks und seines Könnens. Neben ihm stehen in der Dresdner Künstlervereinigung, die Dresdens bekannteste Namen umfaßt, als die drei bedeutendsten Künstler in selbständiger Eigenart CARL BANTZER, ROBERT STERL und FERDINAND DORSCH. Von Bantzer sehen wir das fein-intime lebenswahre Bildnis Karl Wörmanns für die Hamburger Kunsthalle, von Sterl das Bildnis des Hoftheaterintendanten Grafen Seebach in seiner Loge, ein schlagend ähnliches lebensgroßes Repräsentationsbild des Dresdner Oberbürgermeisters Dr. Beutler und eine lichtsprühende Szene aus der Arbeit der Steinbrecher der sächsischen Schweiz (Abb. S. 514), von Ferdinand Dorsch, dem Haupt der ehemaligen Elbier, drei farbig frisch und fein



Große Kunstausstellung Dresden 1912

HANS UNGER
WEIBLICHES BILDNIS



WILHELM CLAUS LANDSTRASSE

Große Kunstausstellung Dresden 1912

durchgeführte Karnevalszenen voll heiteren Lebens, sowie ein feines Inneres „Am Kamin". Oskar Zwintscher hat sich leider von der Ausstellung ferngehalten; EUGEN BRACHT, von dem eine große Sonderausstellung im Sächsischen Kunstverein bevorsteht, ist nur mit zwei kleinen Landschaften vertreten. Von den älteren sind dann noch OTTO GUSSMANN, WILHELM RITTER und WILHELM CLAUDIUS zu nennen: von Gußmann stammt ein ausgezeichnetes Selbstbildnis, von Ritter eine feine Abendlandschaft, von Wilhelm Claudius, der sich vom Illustrieren wieder mit großer Energie dem Malen zugewendet hat, namentlich ein gut beobachteter Sämann (Abb. S. 513) und ein stimmungsvoller Innenraum.

Sehr zugute ist es der Künstlervereinigung Dresden gekommen, daß sie fast die gesamte vorwärtsstrebende jüngere Künstlerschaft Dresdens in sich vereinigt hat. Diese tritt hier zum ersten Mal als geschlossener Körper auf und zeigt eine Fülle von jugendlich frischem Leben und verheißungsvoller Entwicklungsfähigkeit innerhalb der Dresdner Kunst. Außer den Elbiern, unter denen HANS NADLER mit den drei Mädchen auf der Brücke hervorragt, erweisen sich als die stärksten unter diesen Jungen: ALEXANDER GERBIG, dessen Schafherde am Abhang Landschaft und Tiere in ausgezeichneter Weise malerisch zusammenbringt, WILHELM CLAUS als bewährter Landschaftsmaler (Abb. S. 512) und MEYER-BUCHWALD als Bildnismaler, der das Charakteristische mit malerisch derber Kraft wiederzugeben weiß. Auch RUDOLF SCHEFFLERS Bildnis des Bildhauers Berger (Abb. S. 530) ist als tüchtige Leistung zu nennen. Von RICHARD DREHER sind zwei seiner kürzlich besprochenen traumhaft schönen Strandbilder und ein weibliches Bildnis ausgestellt.

In den elegant ausgestatteten Räumen der Dresdner Kunstgenossenschaft glänzen vor allem sieben große Oelgemälde von HANS UNGER hervor, die eine ganze Wand für sich einnehmen: fünf lebensgroße weibliche Gestalten, teils in prächtigen Gewändern, teils



WILHELM CLAUDIUS — DER SÄMANN
Große Kunstausstellung Dresden 1912

in prangender Schönheit ohne Hülle, dazu zwei prächtige Blumenstücke — Tulpen und Rosen — alles Zeugnisse eines starken und von Geschmack geleiteten Könnens farbig-dekorativer Art (Abb. S. 511). Durch Phantasie und eigenartige Poesie zeichnet sich von jeher das Schaffen von C. WOLFGANGMÜLLER aus, dem es allerdings zuweilen auch etwas an Selbstkritik fehlt. Er bringt diesmal einen köstlichen Hochzeitsmorgen (Abb. S. 519): ein junges neuvermähltes Paar, beide blond und in festlichen Gewändern sitzen am perlenden Springbrunnen vor einer hohen Buche, sie zupft in keuscher Verlegenheit an einem Strauß gelber Primeln, während er ihr freundlich zuspricht. Die reizende Szene ist auch trefflich in den ovalen Rahmen gebracht. Auch die Szene im Kinderzimmer von JOHANNA ZSCHILLE offenbart eine gute künstlerische Schulung (Abb. S. 531).

In der Berliner Secession herrschen LOVIS CORINTH und MAX LIEBERMANN. Da ist Corinths gewappneter Ritter (Abb. S. 525) auf gelbem Grunde, der seine Fahne schwenkt; der trotzig dreinschauende Gesell trägt Corinths eigene Züge und gibt die Derbheit, die in der Kunst der Berliner Secession zu Hause ist, am erträglichsten wieder, da sie hier im Gegenstand beruht. Ein bekanntes ausgezeichnetes Bild



ROBERT STERL DER STEINBRUCH

Große Kunstausstellung Dresden 1912

ist MAX LIEBERMANNS Schweinemarkt von 1890, dessen farbige Reize allerdings auf der grünlichen Wand nicht zur Geltung kommen. Interessant ist daneben die „Kartoffelernte“ von 1875, die noch die dunkle Malerei der Zeit zeigt, als Liebermann in Barbizon auf neuen Pfaden wandeln lernte. Ein Strandbild endlich zeigt den Liebermann der Gegenwart. Von den übrigen Berlinern seien HANS BALUSCHEK, M. STREMEL und F. RHEIN genannt; von letzterem geben wir eine ansprechende Ansicht von Potsdam mit einer Vorstadtkirche wieder (Abb. S. 516). Die Berliner Künstlergenossenschaft hat ziemlich umfänglich ausgestellt, mußte daher enger hängen als es für einen guten Gesamteindruck dienlich ist. Besonders auffällig sind die großen etwas weichlichen dekorativen Bilder von RAFFAEL SCHUSTER-WOLDAN (Abb. S. 517). Sehr bemerkenswert die farbig kräftigen, temperamentvoll gemalten spanischen Volksszenen von PAUL SCHAD-ROSSA; ein besonders fein abgetöntes ernstes Bild ist ALFRED MOHRBUTTERS Vorspiel (Abb. S. 532). Auch ARTUR V. KAMPF ist mit einer lebensgroßen Frau am Seestrand — Sehnsucht genannt — ansehnlich vertreten, ebenso LEONHARD SANDROCK mit drei packend lebendigen Gemälden aus der Welt unserer arbeitsreichen Hafenstädte.

Ein vornehmes Aeußeres zeigt der Saal der *Münchener Genossenschaft* mit den dunkelroten Wänden und den echten alten Bernheimerschen Möbeln. Die bemerkenswertesten Gemälde stammen hier von RUDOLF MÜLLI („Rastende Soldaten),“ JOHANN ANTENGRUBER („Selbstbildnis am Fenster“), WALTER GEFFKEN (fein getönte Innenräume) und KUNZ MEYER („Fischerhafen in Lissabon“). In der



Große Kunstausstellung Dresden 1912

FRANZ METZNER
DIE MUTTER

Münchener Secession beherrschen SAMBERGERS Bildnisse und RICHARD PIETZSCHS ernste großgesehene Landschaften den Eindruck. Der mit feinem Geschmack angeordnete Saal der *Düsseldorfer* zeigt die Landschaft vorherrschend; besonders bemerkenswerte Leistungen sind EUGEN KAMPFS „Alte Wälle in Vere“, H. LIESEGANGS „Niederrheinische Landschaft“, HEINRICH OTTOS „Hessische Landschaft“, „Die scheidende Sonne am Hochnißl“ von J. P. JUNGHANNS und HERMANN LASCHS „Winterabend“. In dem Saal der nordwestdeutschen Künstler, dem PETER BEHRENS ein so vornehmes Aussehen verliehen hat, hängen u. a. eine große ansehnliche Landschaft „Am Moorsee“ von CARL VINNEN, ein feines Inneres „Am Krankenbett“ von LEOPOLD GRAF KALKREUTH und drei Bilder von HEINRICH HENGELER, der hier mit stark stilisierten Darstellungen (Nordische Sommernacht) ganz neue Bahnen einschlägt. Fein und ausgeglichen wirken die Säle der *Karlsruher* und der *Stuttgarter*. HANS THOMA, LUDWIG DILL, GUSTAV SCHÖNLEBER sind angemessen vertreten, von BERGMANN sehen wir eine ausgezeichnete Waldlandschaft mit Kühen in saftigen tiefen Tönen, in HEINRICH ALTHERR lernen wir einen verheißungsvollen Künstler der monumentalen Richtung kennen, in ALBERT HAUEISEN einen derb zugreifenden Farbenkünstler eigener Art, der hoffentlich noch mehr ausreift. Ein tief sich einprägendes Bild ist HANNS SPRUNGS scharfcharakteristische Szene „Nach dem Begräbnis“. Dem Königsberger Saal geben die stimmungsvollen Landschaften von CARL ALBRECHT, KARL STORCH, LUDWIG DETTMANN und OLAF JERNBERG das Gepräge. OTTO HEICHERTS großes Familienbild und seine Bußbank der Heilsarmee sind Leistungen einer farbenfrohen Kunst. Bei den Stuttgartern ragt SCHMOLL VON EISENWERTH hervor mit einem koloristisch glänzenden Bild einer nackten, knienden Frau, die ihren blauen Turban anlegt; ähnliche Vorzüge hat ROBERT WEISES „Dame mit Silberschal“ und A. FAURES großes Atelierbild „Der Bildhauer“. Starke Gegensätze zeigt endlich die Ausstellung der österreichischen, aus Deutschen, Tschechen und Polen buntgemischten Künstlerschaft. Hier findet man u. a. den sonderbaren Kubisten FILLA, den nicht minder wunderlichen Farbenkünstler KOKOSCHKA, den farbenfrohen Freilichtmaler LUDWIG GRAF („Schwimmbad“) und mit einer viel-



FRITZ RHEIN — POTSDAM

Große Kunstausstellung Dresden 1912



R. SCHUSTER-WOLDAN DER MORGEN
Große Kunstausstellung Dresden 1912

seitigen Sonderausstellung den talentvollen Wiener KLIMT, der in seinen stilistischen figürlichen Kompositionen orientalische Teppichkunst mit raffiniert-modernen Sensationen zu verbinden weiß. Seine Landschaften und zum Teil auch die Bildnisse sind dabei ganz hervorragende Leistungen, die nicht ihresgleichen haben. Neben ihm kommen mit ausgeglichen vornehmen Bildern in Betracht CARL MOLL, der eine feine ruhige Waldlichtung in Abendsonne zeigt (Abb. S. 518), JOSEF AUCHENTALLER, dessen sitzendes Mädchen ganz reizvoll mit „Farbigen Bändern" geschmückt ist (Abb. S. 520), ferner ANTON NOWAK („Donautal bei Loiben", „Badende Mädchen"), und KOLOMAN MOSER („Dächer").

Ganz hervorragend ist in der Dresdner Ausstellung wieder die 500 Blatt umfassende graphische Abteilung, die der Direktor des Kgl. Kupferstichkabinetts MAX LEHRS mit gewohntem Geschmack zusammengestellt hat. Der Raum verbietet, näher darauf einzugehen. Ebenso erlesen ist die kunstgewerbliche Abteilung von KARL GROSS, der namentlich das moderne Porzellan von Meißen, Berlin, Nymphenburg und Selb in Bayern, sowie von den Schwarzburger Werkstätten in ahnsehnlichen Gruppen vorführt. Die Goldschmiedekunst, die von München aus beeinflußt ist, zeigt er in drei Generationen: Ferdinand von Miller, Karl Groß und die Dresdner Schüler von diesem.

Die *Plastik* endlich steht zu einem Teile wie die Malerei unter dem Zeichen der Monumentalität. In der Eingangshalle steht in einsamer Größe FRANZ METZNERS mächtiger ernster Rüdiger von des Künstlers Nibelungenbrunnen, der leider noch keine Stätte gefunden hat, und in einem eigenen Raume ist eine ganze Reihe jener wuchtigen Gebilde aufgestellt, in denen sich Metzner einen ganz eigenen Granitstil geschaffen hat (Abb. S. 529). Sie gehören namentlich dem Leipziger Völkerschlachtdenkmal an,



CARL MOLL ABENDSONNE

Große Kunstausstellung Dresden 1912

das seiner Vollendung entgegengeht. Aehnlichen Absichten gehen der Prager JAN STURSA und der Wiener ANTON HANAK nach. Als Künstler einer ganz eigenen Manier zeigt sich KARL WILFERT d. J. in Prag in den beiden Reliefs „Die klugen und die törichten Jungfrauen", eigentümlichen Typen einer stilisierten übergroßen Schlankheit. Daß die klugen Jungfrauen statt ihrer ölreichen Lampen einen Säugling bewundern ist eine sonderbare Umdeutung des biblischen Gleichnisses. Von dem regen Leben unter den jüngeren Dresdner Bildhauern endlich mögen drei Brunnen zeugen: der Metzgerbrunnen in Dohna von ALEXANDER HÖFER mit einem sehr lebensvoll und plastisch bestimmt aufgefaßten Fleischerburschen, der mit beiden Händen seinen Hammer auf den Schultern hält (Abb. S. 5?3), der reizende Märchenbrunnen für Röhrsdorf von ARTHUR LANGE (Abb. S. 527) und der Venusbrunnen für Grimma von PAUL PILS. Freilich sind damit die bemerkenswerten Werke der plastischen Abteilung bei weitem nicht erschöpft. Doch sind die meisten Münchener und Berliner Werke von den dortigen Ausstellungen schon bekannt.

GEDANKEN ÜBER KUNST

Die Alten bewunderten die Schönheit und kopierten sie. Sie kopierten, indem sie unterstrichen, denn die Kunst verlangt keine exakte Kopie. Rodin

Man muß immer zeichnen, mit den Augen zeichnen, wenn man es nicht mit dem Stifte vermag. Ingres

Zeichnet lange, ehe ihr ans Malen denkt. Wenn man auf einem festen Grunde baut, schläft man ruhig. Ingres

Einfach in der Kunst sein, ist durchaus nicht einfach. Otto Weiß

Was der Autor will, das soll zunächst sein Werk und dann erst der Kritiker sagen. Otto Weiß



Große Kunstausstellung
Dresden 1912

C. WOLFGANG MÜLLER
AM HOCHZEITSMORGEN



J. M. AUCHENTALLER — BUNTE BÄNDER

Große Kunstausstellung Dresden 1912

VOM DEUTSCHEN KÜNSTLERBUND

EIN GESPRÄCH

„Zwei Ausstellungen bietet uns wieder in diesem Jahre der Deutsche Künstlerbund," seufzte der Kritiker, „in Bremen und in Chemnitz, Sachsens kapitalkräftigster Industriestadt, wo die Graphik in reicher Auswahl geboten wird. Die Bremer Ausstellung war auch gut."

„Ja," meinte der Laie, „aber bei aller Achtung vor so viel Kunst und Künstlern, wohin soll dieses Uebermaß schließlich führen?"

„Darum warnte ich schon vor Jahren in einer führenden Münchener Kunstzeitschrift („Kunst für Alle", Jahrgang 1906/7) anläßlich der ersten Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes vor dem zu häufigen und zu frühen Ausstellen. *Es taugt nichts und macht den Markt nur noch ungünstiger für den Absatz.* Man sollte nicht alle Jahr diesen schrecklichen Ausstellungszwang üben," fuhr der Kritiker fort, „weil dadurch die Hetze und



GEORG JAHN

BADENDE
(RADIERUNG)

Große Kunstausstellung Dresden 1912

die Massenproduktion immer mehr zunehmen. Dabei kann kein Talent ausreifen. Möge doch mit dieser Unsitte, mit dieser Ausstellungskrankheit endlich gebrochen werden. Unser Deutscher Künstlerbund könnte da mit gutem Bespiel vorangehen. Statt jedes Jahr zwei Ausstellungen, mit deren Wiederholung wir überfüttert werden, alle zwei bis drei Jahre höchstens eine. Das wäre schon etwas. Es würde jetzt jede Ausstellungspause ein Zeitgewinn sein. Und dann müßte es der Reihe nach gehen: Das eine Mal Malerei; das nächste Mal Graphik usw. Wenn das Angebot etwas nachließe, würde die Nachfrage sich steigern. Jetzt malen die Maler eigentlich nicht für das Publikum, sondern für sich selber."

„Aber", meinte der Laie, „es kann doch nicht eine Kunst nur für Künstler geben."

„Gewiß nicht. Solange Künstler Menschen sind, wollen sie leben und brauchen einen Widerhall, einen natürlichen Resonanzboden im Volke. Aber Volk und *Masse* sind nicht identisch. Das ist der große Trugschluß von heute, der πρῶτον ψεῦδος unserer Demokratie. Gunst kann nur von oben, nicht von unten kommen und ohn' Gunst ist alle Kunst umsunst. Leider hapert's damit noch bedenklich; gerade bei uns in Deutschland steht's kaum besser als zu Albrecht Dürers Zeiten. Damals „fröstelten" die Künste in Deutschland, »frigent artes«; und Dürer schrieb an Pirkheimer aus Venedig: „Daheim bin ich ein Schmarutzer." Wir Künstler gelten bei den ehrbaren Erwerbsständen noch vielfach als bessere Tagediebe."

„Sie übertreiben, Meister; der Kunst und den Künstlern wird heute, gegen ehedem, doch eine sehr hohe Wertung zuteil", sagte der Laie.

„Mit den anerkennenswert hohen Ankäufen und fortgesetzten Neuerwerbungen unserer öffentlichen Sammlungen allein ist es nicht getan", betonte der Kritiker. Diese bleiben im besten Falle eben doch Museen, nicht tägliche Umgebung, nicht veredelnde Wohnstätten der Bürger. Das Leben der Nation pulsiert nicht in den Galerien, sondern auf öffentlichen Plätzen, Straßen und Wegen, und im Eigenheim der Familie. Was wir mehr anstreben sollten, wäre eine Art Hausmusik in Zeichnung, Malerei und Plastik. Für alle oder meinetwegen für die starke Minderheit, die darnach verlangt.

„Nun," meinte der Laie, „da gab es ja manche Versuche in den letzten drei Jahrfünften, durch billige gute Künstlerreproduktionen. Warum waren sie denn von so verhältnismäßig geringem Erfolg. Lag das allein am Publikum. Das glaube ich nicht. An den Künstlern? Bis zu einem gewissen Grade doch wohl auch an ihnen. Meiner Ueberzeugung nach liegt der Hauptgrund des Unstimmigen nicht im angeblichen Stumpfsinn der kunstliebenden Kreise, die weder Banausen noch Kunstsnobs sind. Was wir in der Kunst suchen und von ihr erwarten, ist eben doch etwas Höheres. Das Nicht-Alltägliche. Etwas Gemeinsames, Emporhebendes. Wir haben auch Respekt vor der Kunst, mehr als ihr Künstler meint; ja wir haben eine gewisse Ehrfurcht und ein Vertrauen zur Kunst wie zu etwas Göttlichem. Wir nehmen auch an, daß der Künstler ein besonders begabter Mensch ist, dem wir *keine Vorschriften machen dürfen über die Art seines Ausdruckswillens.* Den überlassen wir gern dem Künstler. *Wie* er es machen will, ist seine Sache. Was wir aber erwarten, und ich glaube auch, ein gewisses Recht haben, verlangen zu dürfen, das ist, daß der Künstler, wofern er ausstellt und von uns verlangt, daß wir an seinen Arbeiten Anteil nehmen, daß er uns entgegenkommt in Rücksicht auf unseren etwas beschränkten Gesichtskreis, auf unser andersartiges Fassungsvermögen. Wir sind nun einmal minder reich begabte Menschen und besitzen nicht die Fähigkeit, haben auch nicht die Gelegenheit gehabt, sie so zu entwickeln wie ihr Glücklicheren: nämlich die Gabe, ein *Werk der Kunst nur um seiner selbst willen zu genießen.*

Wir Laien wollen, um es gerade heraus zu sagen, durch die Wahl des Stoffes — also meinetwegen etwas Nichtkünstlerisches oder doch Unwesentliches von rein künstlerischem Gesichtspunkt — zur Kunst überredet werden. Beim Porträt beispielsweise durch die Teilnahme am Dargestellten, an einem Menschen, den wir kennen. Wir wollen ihn wiedererkennen, darum möchten wir, daß er ähnlich sei, was bekanntlich seitens der Herren Porträtmaler heute als etwas Nebensächliches angesehen wird. Das malerische Motiv ist ihnen die Hauptsache. Ein Bildnis mit Blätterschatten auf dem Kopf und Gesicht, mit violetten, orangefarbenen und blauen Flecken mag ja malerisch sein; wenn's aber die Person, die dargestellt ist, nicht wiedererkennen läßt, so hat es eben nur malerischen Wert. Keinen gegenständlichen. Für die Familie, die an ihren Vater, Bruder oder Mutter und Kinder im Bilde wiedererinnert sein möchte, haben solche Werke keinen reinen „Herzenswert": Da lassen sich die Leute lieber photographieren.

Bei einer Landschaft ist es die Erinnerung an eine bekannte Gegend und die besonderen damit verknüpften Gedanken-Assoziationen, die uns das Bild wohl in erster Linie bedeutungsvoll und begehrenswert erscheinen lassen; also auch hier ein an sich unkünstlerischer Nebenzweck. Bei religiösen Motiven ist es gewiß nicht nur das rein Malerische der Darstellung, das uns anzieht, sondern die ethische Gefühls- und Gedankenwelt, die darin zum Ausdruck kommen kann. Daß der eine mehr angezogen wird von den Madonnen Raffaels, ein anderer von dem Rembrandtschen Realismus (ein Ausdruck, der, wie ich mir bewußt bin, nicht ganz das Wesen der Sache deckt), ein Dritter wieder von den Nazarenern, nun, das sind Verschiedenheiten des Temperamentes oder der Erziehung. Stets aber bleibt dabei das religiöse Empfinden das Primäre. Darin nun, meine ich, liegt zum Teil das *moderne Problem* in dem *Verhältnis des Volkes zur Kunst.* In der Vergangenheit lebte im Kunstwerk eine religiöse Symbolik, die vom Volke verstanden wurde. Eben das Geheimnisvolle — jenes unentbehrliche Etwas, das die Anziehungskraft erhöht und das so unfaßbar, vielsagend und vielbedeutend ist — dieses Mystische, Unausgesprochene war damals bei den Hellenen, den Aegyptern, in der christlichen Kirchenkunst doch das gemeinsame *Bindeglied zwischen Kunst und Volk.* Das Volk empfand der Kunst gegenüber naiv. Es erkannte wohl die Symbole. Es nahm sie aber wie Kinder ein Märchen hinnehmen, oder Nachdenkliche ein Gleichnis. Zur Erbauung, zur Bekehrung, auch wohl zur Belehrung. Also nie und nimmer rein künstlerisch. Nur mittelbar durch die Kunst. Es gibt Motive, künstlerisch sehr bedeutende sogar, an denen mehr interessiert als nur Form und Farbe. Stoffe für Maler, an denen rein menschliche Vorstellungen, ja ganze Gedankenreihen sich knüpfen. Kein Künstler ist von solchen Gedankenverbindungen frei; sie schleichen sich ein und führen seine Hand, ohne daß er es merkt. Daraus erwächst *kein künstlerisches Minus* aber *oft ein moralisches Plus.*



ALEXANDER HÖFER — METZGERBRUNNEN IN DOHNA
Große Kunstausstellung Dresden 1912

Die heute von beiden Seiten beklagte *schmerzlich fühlbare Verbindungslücke zwischen euch und uns*, sie liegt nicht so sehr im Ausdruck wie im Inhalt, in dem *Mangel einer Verständigung über das Was.* Wir möchten uns erwärmen und begeistern. Ihr aber bietet uns oft Steine statt Brot. Ihr gebt euch nicht die Mühe, uns zu euch zu bekehren. Der größere Teil in jeder modernen Kunstschau besteht jetzt aus aufdringlich betonten Einfällen von Künstlerlaunen, die im Grunde niemanden etwas angehen als den Künstler selber. Sie gehören in seine Werkstatt, nicht in die Oeffentlichkeit. In die Ausstellung gehört nur das, was die Oeffentlichkeit etwas

angeht, was ihr einen Gewinn an Lebenswerten verspricht und wirklich einträgt. Heute wird alles Mögliche und Unmögliche ausgestellt, jeder Strich irgend eines Kunstschülers — jeder Schmarren in Oel oder Essig — will als Offenbarung gewürdigt sein. *Darin liegt ebensoviel Anmaßung gegen uns*, wie etwa in einem absprechenden verständnislosen Urteil eines Laien gegen ein bedeutendes Kunstwerk. Beides ist unverschämt. Wenn ihr Künstler aber Böses mit Bösem vergeltet, wenn ihr euch grollend abseits stellt vom Leben der Nation, *auf ihren Herzschlag nicht achten wollt*, durch Rücksichtslosigkeiten und Jugend-Eseleien uns absichtlich herausfordert, könnt ihr dann verlangen, daß ihr Gegenliebe und Gegenklang bei uns auslöst? *Eure Kunst ist zu sehr Selbstzweck*, statt Mittel zum Zweck zu sein. Losgelöst ist sie vom großen Gemeinsamen: Wie kann da das große Gemeinsame im Menschen euch Antwort geben? Das, was das Herz der besten Volksgenossen höher schlagen ließe. Meinetwegen einen tragischen, einen ethischen oder religiösen Gedanken.

Auf der Graphischen Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Chemnitz sah ich eine Folge von Radierungen eines jungen Malers, Hans Meid mit Namen, wohnhaft in Berlin. Ein Zyklus zu Shakespeares „*Othello*". Selten sah ich Besseres. Es zog mich sofort an durch den Inhalt und durch die Art, wie hier der geistige Gehalt des Dramas wiedergegeben war. Ich erkannte in diesen wenigen Strichen, in der Szenenwahl die psychologische Entwicklung, die Seelen-Analyse des Dramas. Die Szene vor dem Senat: das seltsam Gespannte und Folgenschwere, das die Luft durchzittert, obwohl die Gesichter eigentlich kaum zu erkennen waren (der Strich auf der Kupferplatte ist nur andeutend, suggestiv); dann die Begegnung Othellos mit Desdemona auf Cypern, dieser *Glücksrausch*. „Meine holde Königin" — Eine Raufstechszene der Trabanten auf offenem Platze, ganz und gar shakespearisch und ganz Leben der Renaissance. Dann Jago, der dem Mohren das gelbe Gift der Eifersucht und des Zweifels in seine Seele träufelt. Endlich die große Schlußszene am Bette der Erdrosselten. Hier war doch schier Geist vom Geiste des Gestalters in diesen Blättern: der Dichter Shakespeare, das alte Venedig und der Maler Hans Meid in Berlin waren eins geworden. Eine unglaublich feine Einfühlungsfähigkeit scheint diesen Zeichnungen eigen zu sein. Ob sie, rein malerisch beurteilt, gut oder schlecht sind, danach habe ich gar nicht gefragt. Es kam mir nicht der Gedanke, sie daraufhin zu prüfen, da ich von vorneherein den Eindruck hatte, sie *müßten* gut sein. Alles ist so selbstverständlich und so überzeugend."

„Ueberzeugend, ja dieser Zyklus ist gut, auch technisch zeichnerisch hervorragend gut", bestätigte der Kritiker. Vielleicht wurden die Radierungen angeregt durch Bühnenbilder der Reinhardtschen Inszenierung; sie sind aber jedenfalls selbständig in die malerische Auffassung als ganz persönliche Gebilde übergegangen. Wir erkennen daran, wie alle Kunst doch im Grunde eins ist.

Uns Laien aber zieht zuerst nicht die Form und nicht das Material, sondern der Stoff an, wie eben hier beim „Othello". Ein junger Münchener Malerradierer, Joseph Uhl, hat eine Folge von Blättern ausgestellt, die er ein „Liebesmysterium" nennt. Auch hier ist das enthalten, was ich meine und worauf es mir als Beispiel ankommt: etwas Allgemeines, gedanklich Anziehendes, Sinnbildliches. Aber Bilder ohne Sinn sind ja heute wohl das „malerische Ideal", nicht wahr?"

„Unsinn," polterte ärgerlich der Maler, „wie mögen Sie so fragen. Ein Bild soll nur nicht sein Hauptgewicht auf irgendeinen unmalerischen Nebensinn legen, es soll eben einen malerischen, zeichnerischen Sinn haben. Uebrigens sind diese Uhlschen Blätter zum Liebesmysterium (Morgendämmerung, Verlassen, Tanz der Gemeinheit, Frage an das Schicksal) wirklich künstlerisch, obwohl der Kerl vom modernen Impressionismus keine Ahnung hat. Er *kann* was, das ist die Hauptsache."

„Das zu beurteilen, steht mir als Banause nicht zu; aber soviel weiß ich, daß mir diese Radierungen *etwas sagen*. Ich brauchte darauf nicht zu warten; es war gleich der tiefe Eindruck da und er vertiefte sich, je mehr ich mich in die Blätter hineinsah", erzählte sinnend der Laie.

„Sie finden also", meinte der Künstler, „eine starke Wirkung nur in der Idee eines Kunstwerkes? Doch auch die Form, die reine Form an sich, kann eine suggestive Macht ausüben.

Die Hellenen mit ihrem lebendigen künstlerischen Instinkt wußten dies wohl. Sie brachten in das Brautgemach der jungen Griechin die Statue eines Apollino oder den Eidechsenfänger des Praxiteles, auf daß die Jungfrau Kinder gebäre, *so schön wie die Kunstwerke*, die das Weib sah in seiner Lust und in seinem Schmerz.



Große Kunstausstellung Dresden 1912

LOVIS CORINTH
DER FAHNENTRÄGER



KARL STEMOLAK — MUTTER

Große Kunstausstellung Dresden 1912

Der Satz Albrecht Dürers: Die Kunst, sie steckt wahrlich in der Natur, und wer sie heraus kann reißen, der hat sie, ist eine bewußte oder unbewußte Selbsttäuschung. Andersherum muß es heißen: *Die Kunst steckt im Menschen. Wer sie in die Natur hineinsehen kann, wer die Fülle der Natur umbilden, stilisieren, zur Schönheit vergewaltigen kann, der hat sie.*“

„Sie stellen Behauptungen auf, bei denen einem schwindelig wird,“ unterbrach ihn der Laie, „aber mir scheint, als sähe ich heute die Dinge anders als sonst. Ich werde umlernen müssen.“

„Daß das Leben der Kunst nacheifert, ist Tatsache“, sagte der Künstler. „Als Goethe seinen Werther geschrieben hatte, nahmen sich die lebenden Werthers der „Wertherzeit“ das Leben — sie kopierten getreulich nach dem Original. Heute haben wir in unserer Nietzschezeit eine ähnliche Erscheinung. Vom Schulbuben, der nach dem Lesen des „Lederstrumpf“ auf Abenteuer ausgeht und Indianer spielt, bis zum Verbrecher oder Selbstmörder, der aus der Lektüre eines Schauerromanes oder einer pessimistischen Weltanschauung den unwiderstehlichen Antrieb zur Tat empfängt, ist nur eine Stufenleiter von Beispielen, daß das Leben der suggestiven Macht irgendeines künstlerischen Vorbildes folgt.

Ein drolliges Erlebnis dieser Art hatte ich in Wien. Es war zur Zeit, da alle Welt für die Botticelli-Frisur schwärmte. Zwei fesche Wiener Madeln saßen im Café, die eine war à la Botticelli frisiert. Da sprach leise seufzend die andere zu ihrer frisierten Freundin: „Ach, verraten Sie mir's doch, wo wohnt eigentlich die Botticelli?“ Pepi hatte offenbar in ihrer Unschuld den guten Botticelli für eine Art Konkurrenz der Frau „Anna Czillag“ gehalten! Ich saß bei diesem Gespräch zufällig am Nebentisch.“

„Entzückend!“, rief der Kritiker. „Wiener Mädel sind überhaupt zum Küssen lieb . . . Die Pepi und die Poldi. — Wie aber kommen

wir heute zu einem neuen, zeitgemäßen Lebensstil?

Unser gegenwärtiges Gesellschafts-Chaos ist einer einheitlichen Stilbildung nicht günstig. Es fehlt eine Oberschicht, eine Geschmacks-Aristokratie, ein Adel, der seine Auffassung von Stil und Schönheit zur Geltung brächte. Wie in allem, fehlt es uns an einem anerkannten Wertmaß. Zu jeder Zeit, in allen Kulturepochen, gab es wohl Widersprüche und Gegensätze. Aber kaum oder vielleicht nie noch hat es eine Zeit gegeben, die wie die unsrige, buchstäblich in Nichts einer Meinung ist. So haben wir heute wohl bedeutende Künstler, aber keine große Kunst. Wir haben sie nicht mehr und noch nicht wieder. In der Baukunst, die mit dem Leben am engsten verknüpft ist, scheint eine Stilbildung im Werden. Ob sie etwas taugt, wird erst eine spätere Zeit feststellen, denn es ist eine Eigentümlichkeit der Kunst, daß das Wesen eines Stils nicht im Augenblick seiner Entstehung, sondern erst hinterher offenbar wird."

„Wohl wahr", bekräftigte der Künstler. „Stil ist gewordene Form. Man kann keinen Stil „machen" oder „wollen". Wer aber kein Stilgefühl in sich hat, der hemmt die Entwicklung. Unser heutiger Geldadel hat keinen Stil, er lebt stillos. Das alte gute Motto des Feudaladels, Noblesse oblige, beginnt erst langsam, ganz langsam seine moderne Umprägung zu erfahren in ein Richesse oblige. Bevor dieses Pflichtgefühl, dieser kategorische Imperativ, *daß Reichtum verpflichtet*, ins Bewußtsein der Besitzenden übergegangen sein wird, vergehen noch Jahrzehnte. Solange unser soziales Mitgefühl nur einseitig sich betätigt zum Schutze alles Kranken und Gebrechlichen und zur Pflege des ewig Mittelmäßigen, kann weder Kultur noch Stil im höchsten Sinne geschaffen werden."

„Nur eine große Kunst vermag dem Leben einen großen Stil zu geben", sprach der Künstler feierlich und machte eine Bewegung, als wolle er die Münchener Frauenkirche aus den Fundamenten heben.

„Nun Meister, wohlan!" fiel der Kritiker ein. „Ihr vom *Deutschen Künstlerbunde* habt die Verpflichtung dazu, uns den deutschen Stil zu schaffen, den wir alle herbeisehnen. Ans Werk! Wir warten ja schon darauf. Wir werden euch dankbar sein. Wir brauchen Taten."

NUCLEUS

VON AUSSTELLUNGEN

MÜNCHEN. Im Kunstverein haben sich in der zweiten Hälfte des Juni merkwürdige Dinge begeben. Dort, wo sonst der Regel nach nur das Zahmste vom Zahmen vorgesetzt zu werden pflegt, hatte man gelegentlich einer Ausstellung *monumentaler* und *dekorativer* Malerei auch einmal Künstler beigezogen, die den extremsten der Fortschrittmänner zuzählen. Darob nicht geringes Entsetzen



ARTHUR LANGE — MÄRCHENBRUNNEN FÜR RÖHRSDORF

Große Kunstausstellung Dresden 1912

unter der Mitgliedschaft, auf die eine Reihe der ausgestellten Arbeiten natürlich wirken mußten, wie das bekannte rote Tuch auf den Stier. Im Grunde war aber nur wenig Ursache zu solcher Aufregung gegeben, denn es muß konstatiert werden, daß die Darbietungen jener Unruhstifter sehr sorgsam ausgesucht waren, daß sie alles Humbugs enbehrten, der bisher damit immer Hand in Hand ging, und daß sie sich sehr wohl dem Ensemble einfügten. Denn obgleich ja die Mehrzahl dieser Werke nicht eigentlich als monumentale oder dekorative Arbeiten konzipiert sind, sondern als reine Staffeleibilder gewürdigt zu werden wünschen, so gibt ihnen doch die zumeist einseitige Betonung gewisser künstlerischer Formelemente den unmittelbaren Anschluß an Schöpfungen jener Gattung, abgesehen davon, daß einige darunter sich wirklich zu monumentaler Größe erhoben, wie die Arbeiten eines W. v. BECHTEJEFF, bei dem nur das stark Manierierte seiner Zeichnung den Wert des Kompositionellen schmälerte, eines P. GIRIEUD, SCHWALBACH und GENIN. Es ist in dieser Ausstellung, die in ihrer Gesamtheit überaus begrüßenswert erschien, überhaupt nicht strikt programmatisch vorgegangen worden, sonst hätten sich dorthin wohl kaum Arbeiten eines COURBET etwa oder K. HAIDER verirrt, von denen man nicht wohl wußte, was sie hier zu suchen hatten. Auch fehlten leider einige der besten Kräfte von denen, die wohl am Platze gewesen wären, so, um nur auf einen der Begabtesten zu verweisen, E. SCHARFF, ebenso war von den dekorativen Künstlern der Scholle nur MÜNZER anwesend. Tüchtiges war von H. RÖHM und G. G. KLEMM zur Stelle, auch J. DIEZ, KUITHAN und CORDE hatten Bedeutsames zur Schau beigesteuert. L. v. HOFMANN war nur wenig charakteristisch repräsentiert und von dem Rest ist mir JAWLENSKYS „Weiße Feder“ ob des raffinierten Kolorismus und M. v. WEREFKINS „Abgebrannte Stadt“ aufgefallen, weil letzterer visionärer Malerei ein stark suggestives Vermögen innewohnte.

Im Parterresaal fand sich eine vom *Historischen Verein von Oberbayern* veranstaltete Ausstellung von Kopien altbayerischer Hausmalereien vor, die von dem in Arbeiten solcher Art unübertrefflichen DR. HOFFMANN-REINWALD gefertigt waren und eine in Darstellung und Ton absolut treue Wiedergabe bedeuteten.



KARL WILFERT DIE EMPFINDSAME
Große Kunstausstellung Dresden 1912

Bei *Heinemann* beherbergte der Bildhauersaal eine Kollektivausstellung JULIUS EXTERS, oben kamen vier jüngere Talente H. EDER, F. A. HARTA, W. SCHÜLEIN und MAX UNOLD zu Wort. Mit Exter ist das so eine Sache. Neben ausgezeichneten Arbeiten war eine erkleckliche Zahl Schöpfungen vorhanden, die der in ihnen zu Tage tretenden Geschmacksbarbarei wegen einfach ungenießbar war, obgleich sie von einem trefflichen Können und hohem künstlerischen Ernst Zeugnis ablegten. Auf Exter hat man vor Jahren die stolzesten Hoffnungen gesetzt und er wäre gewiß auch imstande gewesen, sie zu erfüllen, hätte er nicht Wege verfolgt, die mit Sicherheit jede malerische Kultur hintanhalten mußten Ein ursprünglich starkes Talent hat sich hier verzettelt und die paar wirklich vorzüglichen Resultate, die zustande kamen, können nicht für all jene Werke entschädigen, die ob ihres barocken Gemisches von echter Kraft und leerem Formgepränge einen so sehr verärgern. Die vier Jungen, die sich in dieser Galerie zum erstenmal korporativ zusammengetan haben, sind alle Talente, die man wohl wird im Auge behalten müssen. Unold wirkt heute davon wohl am gefestigsten; seine Art stellt ihn in die Nähe Trübners, mit dessen Wesen ihn eine ähnlich sachliche Anschauungsweise, ähnliche Schärfe der Beobachtung und ein wahlverwandtes zeichnerisches und struktives Vermögen verbinden. Dabei hat er sich moderne Franzosen angeschaut und von ihnen vor allem die Vereinheitlichung der Tonwerte gelernt, auch hat er gewisse Momente seiner zeichnerischen Manier von ihnen. Famos sind einige seiner Landschaften, von den Figurenstücken bevorzuge ich das in Fleischton und Modellierung so wirksame „Mutter mit Kind“. Schülein ist es demnächst, der hervorgehoben werden muß und wenn er erst ganz den Uebergang vom Impressionismus zum Expressionismus, in dem er sich eben befindet, vollzogen haben wird, so wird man ihn wohl unter die großen Hoffnungen der Moderne einzureihen haben. Es ist ein Streben in ihm, das geradlinig nach vorwärts führt, dem großen Stile zu, der die Quintessenz aller malerischen Bemühungen eines halben Jahrhunderts sein wird. Aus der Impressionistenzeit des Künstlers ist eine Strandstudie, eine fürtreffliche Arbeit, voll sinnlicher Erfassung der



Große Kunstausstellung
Dresden 1912

FRANZ METZNER
BILDNISBÜSTE

durch Sonne und Luft geschaffenen Tonstufen, die „Leopoldstraße“, ein Bild voll warmen Lebens, geht schon auf geschlossenere Tonalität aus und einige der Landschaften sind wohl die besten neueren Stadien der Entwicklung, wo der Künstler in Zeichnung, Komposition und Farbe ganz auf das Wesentliche und Ausdrucksvolle hinarbeitet. HARTA ist der noch am meisten Experimentierende der Gruppe; ein Künstler, der heute noch aus allen möglichen Quellen schöpft, aber allerhand Versprechungen gibt. „Der Fischmarkt in Brügge“ und eine „Volksszene aus Flandern“ erscheinen mir als die gegenwärtig reifsten Gaben dieses Talentes, die Vorbilder, die hier Pate gestanden, sind da am individuellsten verarbeitet und die Stücke sind am meisten in sich abgerundet. EDER endlich verfügt über ein schon respektables Können, weist aber den geringsten Persönlichkeitswert unter den Vieren auf. Ansätze dazu sind ja wohl vorhanden, so in der großen Leinwand „Meine Freunde“, aber es fehlt noch der einheitliche Wurf, die Köpfe sind zu sehr für sich behandelt und sitzen auf marionettenhaften Körpern.

Nicht unterlassen möchte ich zu erwähnen, daß man bei den letztgenannten drei Malern einen gegenseitigen wohltätigen Einfluß konstatieren kann. Gemeinsame Studienfahrten nach Holland und dem Süden haben ihn ausgelöst.

M. K. ROHE

RUDOLF SCHEFFLER HERRENBILDNIS
Große Kunstausstellung Dresden 1912

ZÜRICH. Die *Mai-Serie des Kunsthauses* brachte u. a. interessante Kollektionen der Münchner KARL CASPAR und MARIA CASPAR-FILSER: Heiligenbilder des ersteren von einer schweren, aber eindrucksvollen Farbgebung und etwas unausgeglichene Landschaften und Stilleben der letzteren. Daneben bekam man imponierende Bildnisse KARL HAIDERS (Schliersee) zu Gesicht, die wie Produkte eines guten alten Meisters anmuteten, und eine mannigfaltige Kollektion kecker, aus der Farbe heraus gestalteter, jedoch nicht immer ganz überzeugender und abgeklärter Landschaften, Stilleben, Porträts und Akte des Jockgrimer Professors ALBERT HAUEISEN, zu denen die ruhige und zielsichere Landschaftskunst W. L. LEHMANNS, einen markanten Kontrast bildete. Vollkommen andere: kubistische und expressionistische Tendenzen verfolgt die ehemalige Hodlerelevin ALICE BALLY in Paris. — Auf diese sehenswerte Serie ist im Juni eine umfassende Ausstellung der Schweizerischen freien Künstlervereinigung *„Secession“* gefolgt. Gegen jede Mutmaßung, sind es nicht die Libertins und Exzentristen in der darstellenden Kunst, die sich unter diesem Schlagwort vereinigen, sondern unzufriedene Künstler in den Geleisen der Tradition, die neben ihren modernen und modernsten Kollegen Gefahr liefen, in Vergessenheit zu geraten und sich deshalb zu einem festen Schutz- und Trutzbündnis mit Generalsitz in Luzern zusammengetan haben. Tüchtige Künstler von unbestrittenem Können gehören dieser Vereinigung an. Ich nenne in erster Linie MARTHA STETTLER in Paris mit ihren prächtigen Versailler Parkveduten und hervorragenden figürlichen Sachen, die einander verwandten großzügigen Landschafter RAPHAEL DE GRADA und ERNST HODEL, den das Figürliche mit beachtenswertem Geschick meisternden HANS BACHMANN, den breit gestaltenden Tiermaler FRANZ ELMIGER, den famosen Schneespezialisten und Aquarellisten GOTTLIEB KÄGI und die tonfeine Porträtistin CLARA THOMANN. Auch waren sie zu wiederholten Malen bereits hier zitiert. — Um eine verheißungsvolle Kraft endlich bemüht sich momentan der *Kunstsalon Neupert.* Der Züricher ADOLF HOLZMANN verfügt trotz seiner 22 Jahre über eine Malkultur und persönliche Eigenart, die frappieren. Kühnheit und Schwung der Konturen und imponierende Größe und Rundung der Farbflächen neben ganz ungewöhnlicher Delikatesse und Feinheit des Tones eignen seinem wundervollen „Bettler“ und seinen aparten weiblichen Akten und Halbakten, und seine Landschaftsskizzen und Stilleben vereinigen in sich alle Vorzüge einer überaus schlichten, feinen und diskreten Malerei.

DR. S. MARKUS



JOHANNA ZSCHILLE IM KINDERZIMMER
Große Kunstausstellung Dresden 1912

NEUE KUNSTLITERATUR

Meier-Gräfe, Julius. Auguste Renoir. 5 M. München 1911, R. Piper & Co.

„Renoir ist die Verbindung der Gegenwart mit dem Dixhuitième, er ist der Fragonard unserer Zeit." Auf dieses Leitmotiv hat Julius Meier-Gräfe seinen neuen aufschlußreichen Essay über Renoir gestimmt, über Renoir, der als einer der letzten aus der bedeutungsvollen Generation der Impressionisten hereinreicht in unsere Tage, und der somit in der Lage ist, zu zeigen, welchen Verlauf die impressionistische Richtung im Rahmen dieser Zeit genommen hat. Das erste Bild, das Meier-Gräfe seiner reichillustrierten Monographie als Beleg mitgibt, trägt die Jahreszahl 1866, das letzte ist 1910 entstanden: vierundvierzig Jahre der Arbeit, des Kämpfens, des Nimmermüdewerdens sind zwischen diese beiden Jahreszahlen gebreitet! Und zugleich vierundvierzig Jahre ununterbrochener Entwicklung. Wie hart und fest sind diese ersten Bilder, unverkennbar von Manets gleichzeitiger Produktion beeinflußt, wie leicht, weich, fließend und elegant ist ein Köpfchen wie die „Coco" von 1910 hingesetzt! Das malte ein Siebzigjähriger! Hört es, und verzagt, junge Maler von heute! — Meier-Gräfes Aufsatz verdient zwei Worte. Einmal dies: von dem Deutschen Marées ist Meier-Gräfe „heimgekehrt" zu seines Herzens Freunden, den Franzosen. Mit automatischem Feingefühl fand er für Renoir einen anderen Abschilderungsstil als für Marées: zierlicher, spielerischer, selbst impressionistisch. Sodann: Meier-Gräfes Essay ist gut. Außerordentlicher, dabei erfreulich gesunder Gedanken voll. Was er sagt, ist nicht so obenhin, sondern fließt aus gründlicher Sachkenntnis. Die zahlreichen und weit in der Welt zerstreuten Gemälde Renoirs kennt der Autor fast alle aus eigener Anschauung. Und auf Grund dieser Autopsie, auf Grund der Werke rekonstruiert Meier-Gräfe Renoirs künstlerischen Entwicklungsgang. Bei seinem „Marées" hielt er es anders. Da war ihm das Menschenschicksal das wichtigste. Der äußere Lebenslauf war da das Primäre, in das er den künstlerischen Entwicklungsgang hineinkomponierte. Renoir lebt noch. Da erfordert es der Geschmack unbiographisch zu kommen. Unbiographisch — das heißt oft: allgemein, phrasenhaft. Aber hier nicht. Das Buch ist geradezu klar, gesund. G. J. W.

Künstlermonographien. In Verbindung mit anderen herausgegeben von H. Knackfuß. 102: Anders Zorn von Franz Servaes. Mit 93 Abbildungen, darunter 12 Buntbildern. 103: Julius

Schnorr von Carolsfeld von Hans Wolfgang Singer. Mit 109 Abbildungen, darunter 6 farbigen Kunstbeilagen. 104: Albert von Keller von Hans Rosenhagen. Jeder Band M 4.—. Bielefeld und Leipzig, 1911 und 1912, Verlag von Velhagen & Klasing.

Die Illustration dieser bekannten Künstlermonographien wird immer besser und reicher. Besonders rühmenswert sind die farbigen Tafeln in der Zornbiographie — durchweg äußerst sorgfältig und vortrefflich reproduziert sind die Bilder, Zeichnungen und Studien Albert von Kellers. — Es ist wohl kein Geheimnis, daß diese Künstlermonographien durch die große Zahl und Güte der Abbildungen ganz allein schon ein verdienstvolles Unternehmen bedeuten. Um so mehr möchte ich wünschen, der Verlag könnte sich entschließen in künftigen Bänden den Text ganz wesentlich zu verringern zugunsten einer oft sehr wünschenswerten Vergrößerung der Abbildungen. Unsere Kunstschriftsteller sollten sich bemühen, das wichtigste aus dem Leben und der Entwicklung des zu behandelnden Künstlers in möglichster klarer Kürze — ohne exkursorische Umschweife, Paraphrasen und Betrachtungen zu geben. Die „Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben" geben hier den richtigen, den von der weitaus größten Zahl der Leser erwünschten Weg an. Der Abnehmerkreis der „Künstlermonographien" würde durch eine solche Maßnahme noch mehr wachsen. Kürzer, praktischer, anschaulicher sollten die Monographien sein. Bei diesen, wie bei allen Bänden der Serie wären Namensregister oder orientierende Uebersichten sehr erwünscht — zu so viel Text. In der Biographie Albert von Kellers war die Versuchung, das ganze Zeitgemälde, in dem Keller eine bevorzugte Stelle eingenommen, aufzurollen, zu groß. Nur hätte auch hier Gegenstand und Folie der Darstellung ein anderes Maß verlangt. Autor und Verleger hätten sich übrigens hier auszeichnen können, wenn sie dem Künstler selbst ein gut Teil des Textraumes zur Erzählung erlebter Tatsachen zur Verfügung gestellt hätten. Je mehr die Monographien Dokumente des Schaffens der einzelnen Künstler werden, um so mehr werden sie gewinnen auch an dauerndem Wert. Zumal modernen Künstlern gegenüber hat der Schriftsteller hinter möglichst vielen und guten Abbildungen der Werke zurückzutreten.

DR. E. W. B.

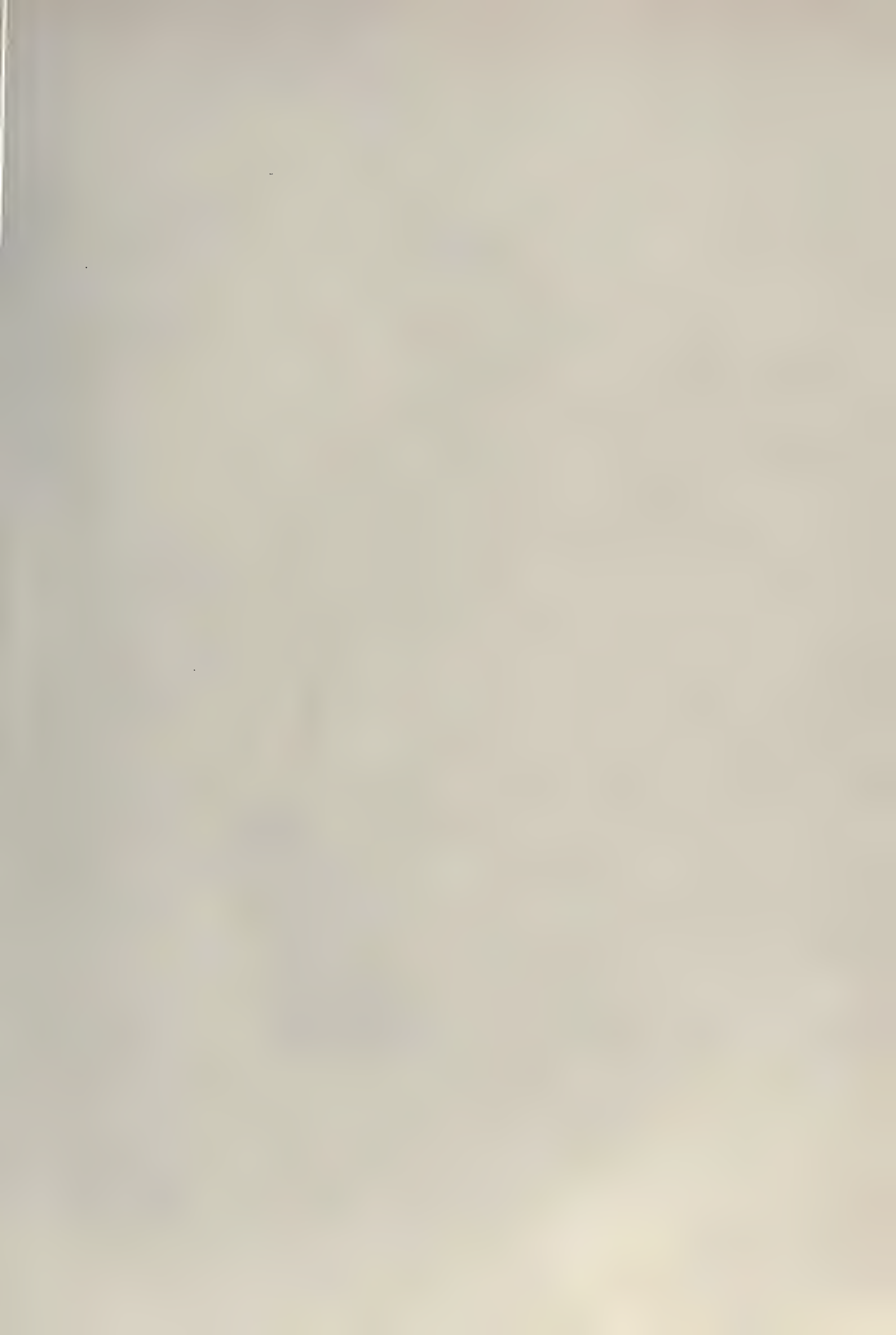


ALFRED MOHRBUTTER — VORSPIEL

Große Kunstausstellung Dresden 1912

PERSONAL-NACHRICHTEN

Alma Tadema †. Am 25. Juni ist in Wiesbaden, wo er sich zur Kur befand, der englische Maler Sir Lawrence Alma Tadema gestorben. Die Glanzzeit dieses einst hochgeschätzten Künstlers lag in den 70er und 80er Jahren; unberührt geblieben von den modernen Problemen ist seine Kunst für uns bereits eine historische geworden, aber die Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts wird ihn stets nennen müssen als einen Künstler, dessen Name zuzeiten denen seiner größten Zeitgenossen an die Seite gestellt wurde. Alma Tadema ist am 8. Januar 1836 in Dronryp in Holland geboren, war also Holländer, der erst 1870 nach England übersiedelte und sich dort naturalisieren ließ. Wappers und Leys waren seine Lehrer; mit letzterem teilte er die Neigung zum historischen Genrebild und die Freude am archäologischen Detail, ohne freilich jemals den großen monumentalen Zug, den Leys beispielsweise in seinen großen Wandgemälden im Antwerpener Stadthaus zeigt, erreicht zu haben. Ausgezeichnet in der Zeichnung zeigen seine Bilder ein helles, kühles Kolorit und dabei eine erstaunliche Virtuosität in der Wiedergabe des stofflichen Materiales, wie Marmor, Bronze usw. Seine Stoffe lieferte ihm das ägyptische, griechische und römische Altertum. Welch großer Wertschätzung sich seine Schöpfungen selbst noch in späteren Jahren erfreuten, beweist der Umstand, daß noch 1903 einige seiner Werke für weit über 100000 M verkauft wurden. 1882 war in London eine Ausstellung seines Lebenswerkes, in der 150 Bilder aus einem Zeitraum von 20 Jahren vereinigt waren, veranstaltet, und ihr Erfolg bewies, wie sehr der Ruhm dem Künstler auch in die neue Heimat gefolgt war. Zu seinen bekanntesten Werken gehören: Die Erziehung der Kinder Chlodwigs (1861), Wie man sich vor 2000 Jahren unterhielt (1863), Weinlese im Altertum (1872), Vorlesung aus Homer, Widmung an Bacchus.





Internationale Kunstausstellung Venedig 1912

CESARE MAGGI
DER HIRTE





DIE ITALIENISCHE KUNST AUF DER X. INTERNATIONALEN AUSSTELLUNG VENEDIG 1912 VON L. BROSCH

G. PREVIATI PASTORALE
X. Internationale Kunstausstellung Venedig 1912

Nach und nach haben sich die alle zwei Jahre stattfindenden Venezianischen Ausstellungen zu einem Gradmesser im besonderen für den Stand der italienischen Malerei und Plastik entwickelt. Von den italienischen Abteilungen der Ausstellung soll denn auch in diesem Artikel einzig und allein die Rede sein, auch deshalb, weil das was das Ausland bietet, zum größeren Teil dem Leserkreis dieser Zeitschrift, besonders so weit es sich um deutsche Künstler handelt, schon durch die deutschen Ausstellungen bekannt geworden ist.

Wie ihre Vorgängerinnen, so steht auch die X. Internationale Kunstausstellung in Venedig im Zeichen der Sonderausstellungen. Man mag über dieses System denken wie man will, es hat sicherlich ein Gutes, nämlich, daß dadurch so manche Berühmtheit erst in ihrer wahren Größe oder auch in ihrer wahren Kleinheit erkannt werden kann. Bei den Italienern allein zählen wir 20 solcher Kollektivausstellungen. Sie alle haben den Fehler oder den Vorzug, wie man es gerade nimmt, zu nahe aufeinander gerückt zu sein. Hierdurch reizen sie zu direkten Vergleichen, die zwar für die einzelnen Künstler nicht immer angenehm, für das Publikum aber sehr instruktiv sind. Vor allen möchten wir hier TRANQUILLO CREMONA († 1878) nennen. Sein Bild „Mutterliebe", das wir hier reproduzieren (Abb. s. S. 545), zeigt von den ausgestellten Bildern seine Art, die ganz lebhaft an die Kunst Carrières erinnert, am besten. Er ist groß, intim und einfach in der Wiedergabe der Formen. Seine Menschen sind wirklich ein unmittelbares Stück Leben. Und diese Bilder sind zu einer Zeit entstanden, wo beinahe die ganze italienische Kunst im Manierismus versunken war. Cremonas Zeitgenossen waren die Romantiker, Akademiker, Historien- und Anekdotenmaler. In dieser Umgebung mußte er als ein Revolutionär erscheinen, besonders wegen seines rastlosen Strebens, eine Synthese der Farbe zu erreichen. Mit Piccio, Ranzoni und Faruffini muß er als Erneuerer der italienischen Malerei begrüßt werden. Mit ihnen bahnte er der Heimatkunst neue Wege und streute neuen Samen aus, der freilich erst viel später Früchte brachte. Cremonas Farbe ist locker und duftig; weiche Uebergänge und jenes zarte Sfumato, das, wie Vasari sagte, den Künstler „in so große Verzweiflung setzt", gelingen ihm besonders gut. Die lebendige Art seiner Menschenschilderung ist seit ihm von nur wenigen italienischen Malern wieder erreicht worden.

ANTONIO MANCINI, der gleichfalls mit einer größeren Kollektion vertreten ist, nimmt unter den modernen Porträtisten Italiens wohl die erste Stelle ein. Dabei ist er aber, und das ist sein Glück, durchaus nicht der gesuchte Porträtmaler Italiens. Schon die Exzentrizitäten seiner bekannten pastosen Technik haben es wohl verhindert, daß er der Modeporträtist geworden ist. Seine Bildnisse, in denen er die Dargestellten in ungezwungener Stellung, lebhaft modelliert vorführt, zeigen seine besondere Fähigkeit, geschmackvolles Kolorit mit leuchtendem Impasto zu verbinden.



BEPPE CIARDI — DÄMMERUNG
X. Internationale Kunstausstellung Venedig 1912

Wesentlich anders geartet ist die Kunst LINO SELVATICOS, der eine Reihe seiner pikanten, stets mit sinnlichem Temperament aufgefaßten Damenporträts (Abb. S. 551) zeigt. Ihm ist die Gunst des Publikums, im besonderen der Beifall der Frauen in weit höherem Maße zuteil geworden. Umsomehr ist es zu schätzen, daß er sich dieser zart nivellierenden Gefahr immer wieder mit feinem Instinkt entziehen und seinen Bildern die starke künstlerische Note erhalten konnte.

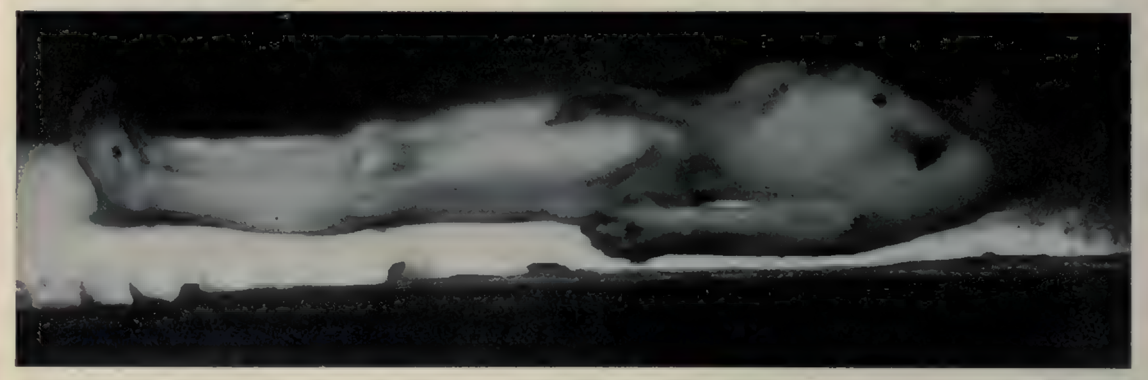
Auch ETTORE TITO zeigt in seiner Sonderausstellung ein sehr feines Porträt, das der Prinzessin Elena Borghese. Es ist überhaupt immer erfreulich, diesem Künstler (s. auch den Aufsatz in unserer Zeitschrift Jahrgang 1911, Seite 326 u. f.) zu begegnen, denn stets erkennen wir bei ihm ein lebhaftes, kräftiges Talent. Er versteht alles zu malen, was ihn irgendwie, sei es als Zeichnung, sei es als Bewegung oder Farbe interessiert. Er sucht das, was der Impressionismus für seine Kunst hergeben kann, mit der schönen Form zu vereinigen. Was malerisches Können anbelangt, mag er einer der Ersten in Italien sein. Die Lagune mit ihrem Zauber hat es ihm besonders angetan, so auch in dem hier reproduzierten Bilde (Abb. S. 538), wo die blaue kräuselnde Wasserfläche mit den darauf ruhenden gelben Reflexen einen feinen Farbenakkord gibt. Fischerboote mit weißbraunen Segeln beleben diesen mit Künstlerauge gesehenen und glänzend wiedergegebenen Naturausschnitt.

Noch einige andere Meister müssen wir, ehe wir das Thema Porträt verlassen, erwähnen. In der Ausstellung des Turiners GIACOMO



LUIGI BONAZZA — EUROPA (RADIERUNG)

X. Internationale Kunstausstellung Venedig 1912



FELICE CARENA — CHRISTUS
X. Internationale Kunstausstellung Venedig 1912

Grosso fällt besonders das Bildnis einer Dame, das freilich schon 1888 gemalt ist, auf; décolletée, in seidenrosa Kleid mit grüner Corsage prangt sie vor uns. Sehr fein ist das Interieur geschildert, wo im Hintergrund die Gestalt sich widerspiegelt. Außer den Bildnissen zeigt Grosso noch Aktstudien, Genrebilder, Stillleben und biblische Sujets (Abb. S. 539). Cesare Maggi, der mehr als Maler von Schneelandschaften (Abb. geg. S. 533) bekannt ist, zeigt uns ebenfalls ein Porträt, eine im Profil gehaltene hübsche Blondine in schwarzem Kleid und roter Bluse. Gut vertreten im Porträtfach ist auch der Venezianer Genremaler Alessandro Milesi, der zuweilen dank seiner saftigen Palette seinen Bildnissen große Lebendigkeit zu verleihen imstande ist. Was sonst an Porträts auf der Ausstellung zu sehen ist, leidet fast ausschließlich an einem Mangel an Leben. Was beim Porträt die Hauptsache ausmacht, fehlt ihnen also gerade; sie malen eben ein Bild, nicht den Menschen.

Gaetano Previati hält mit seiner umfangreichen Kollektion zwei Säle besetzt. Er ist unter den lebenden italienischen Malern einer der wenigen, der nicht vom Genrebild ausging, und das will bei einem italienischen Figurenmaler etwas heißen. Seine Kunst ist eine durchaus persönliche. Keinem seiner lebenden Landsleute gelingt die Darstellung des Mystischen und Phantastischen so vollkommen wie ihm; keiner verfügt auch nur annähernd über einen solchen Rhythmus der Linie und dekorativen, monumentalen Schwung, und keiner vermag seinen Gestalten ein so intensives Seelenleben einzuhauchen wie er. Die hier wie-



EDOARDO RUBINO — DIE TRÖSTERIN
X. Internationale Kunstausstellung Venedig 1912



X. Internationale Kunstausstellung Venedig 1912

FELICE CARENA
MADONNA

dergebenen Bilder „Notturno“ (Abb. S. 550), die goldig im Ton aufklingende „Leda“ (Abb. S. 538) und das „Pastorale“ (Abb. S. 533) zeigen das Eigene seiner Kunst. Diejenigen, die ihm Mängel an Form und an korrekter Zeichnung vorgeworfen haben, vergessen über kleinen Mängeln das, was seine Kunst so groß macht, in die man sich aber freilich ohne Voreingenommenheit und Prüderie einleben muß, um sie ganz zu fühlen.

ETTORE TITO — DIE LAGUNE
X. Internationale Kunstausstellung Venedig 1912

Die Künstlerfamilie Ciardi ist vollständig erschienen: Vater, Sohn und Tochter. Von dem Vater, Guglielmo Ciardi, haben die Kinder Beppe und Emma frühzeitig die Technik und das unbefangene Schauen gelernt, sonst aber ist ihre Kunst ganz anders wie die seinige geartet. Emma ist die Malerin jener verträumten Rokokogärten, in denen einst so viel gelustwandelt und geliebt wurde. Beppe gehört unstreitig zu den stärksten Landschafts- und Tiermalern Italiens, seine Kollektion wirkt durch Kraft der Farbe und männliche Empfindung, durch Linie und Zeichnung, obwohl er, wie Otto Julius Bierbaum von sich sagt, etwas lyrisch belastet ist. Der Vater, dessen unbeugsame Energie noch ungebrochen ist, erzählt uns, wie er dies so oft getan hat, von der stillen Lagune Venedigs (Abb. S. 534 u. 542).

Giuseppe Carozzi hat in den letzten Jahren bedeutende Fortschritte gemacht. Vor seinen Bildern erfaßt uns ein Gefühl des Erhabenen, wie vor denen Segantinis. Keiner hat sich nach Segantini so tief in die Wunder der Alpenwelt versenkt. Groß und einfach ist alles gesehen und wiedergegeben. Wuchtige Kraft, von innerlicher Schönheit durchdrungen, ist die Signatur seiner Werke. Sehr lustig in der Farbe wirkt die Ausstellung von Dall' Oca Bianca, dem die Vaterstadt Verona nicht nur als Maler der Piazza delle Erbe, sondern auch als schriftstellernden Verteidiger ihrer Schönheit gegen alle Troglodyten des modernen Italiens so viel verdankt. Auch Felice Carena, dem erst 32jährigen, ist ein Saal zur Verfügung gestellt. Aus seiner etwas eklektisch angehauchten Kollektion sei ein Christus (Abb. S. 536) und eine Madonna (Abb. S. 537) besonders hervorgehoben. De Stefani stellt sich mit seinen ernsten



GAETANO PREVIATI — LEDA
X. Internationale Kunstausstellung Venedig 1912



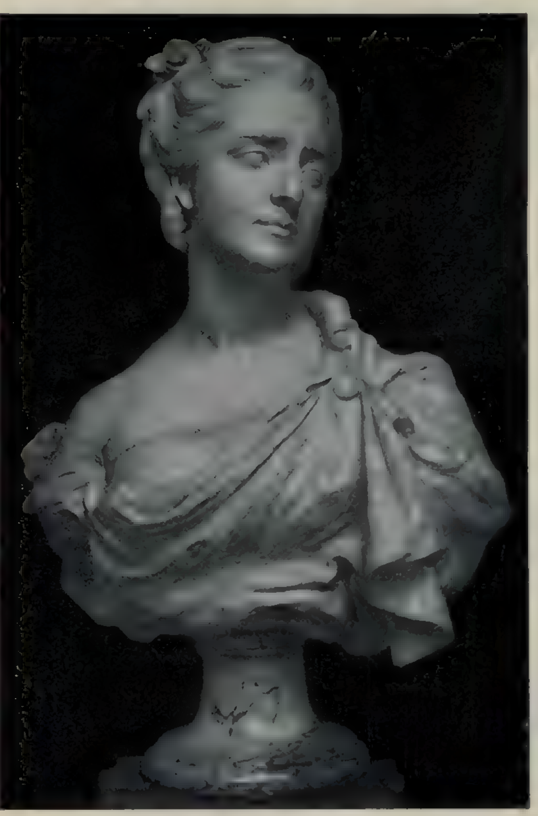
GIACOMO GROSSO — MARIA AUF DEM BERG DER KREUZIGUNG
X. Internationale Kunstausstellung Venedig 1912

soliden Bildern älteren Datums sehr sympathisch vor (Abb. S. 556).

Bevor wir mit diesen Sonderausstellungen abschließen, seien noch INNOCENTIS pikant graziöse Damenbildnisse in hellgrauen Tönen erwähnt.

Im übrigen können wir uns kurz fassen. Besonders zeichnet sich FELICE CASORATI aus, der hier seit Jahren mit Interesse verfolgt wird und der wohl mehr wie mancher andere eine Sonderausstellung verdient hätte. Ganz frei von aller Schablone zeigen seine Bilder alle eine sprühende Lebendigkeit. Von GIORGIO BROSCH seien zwei Werke erwähnt, eine gelungene Kontraststudie zweier Lichtquellen (Hofbräuhaus München) und ein farbenfestliches, recht temperamentvolles Bild, die Prinzregentenfeier (Abb. S. 549). SILVIO ROTTA, der sich von der Genremalerei noch nicht ganz befreit hat, wirkt trotz des mitunter krankhaften, unheimlichen Zuges in seinen Bildern außerordentlich anziehend. Vor dem reizenden Frühlingsbilde WOLF-FERRARIS (Abb. S. 544) wird einem ganz heimatlich zumute. ITALICO BRASS' Hauptstärke liegt in seiner raffinierten Farbenempfindung. MARIUS PICTOR, der zu den eigenartigsten Künstlern Venedigs gehört, bevorzugt wieder die bekannten phantastisch beleuchteten Motive. TRAJANO CHITARINS Landschaften zeigen starke lyrische Empfindung, er versteht es, seine Farben in milde Akkorde zu dämpfen. Es seien dann noch genannt MATTIELLI, CARBONARO mit einer empfindungsvollen Landschaft, SCOPINICH mit Blumenstücken, CAMBON (Abb. S. 543), CAIRATI, CAVALERI usw. Der große Zentralsaal wurde heuer von PIERETTO BIANCO ausgeschmückt. Er verherrlicht in symbolischer Weise das arbeitende Venedig, Hafen- und Arsenalarbeiter, Pilotenschläger, die wahren Gründer der Wasserstadt, Maurer in luftiger Höhe am Markusturm usw. Sind die Gruppen auch kompositionell gelungen, so lassen sie doch die überzeugende Kraft vermissen (Abb. S. 554).

Statten wir schließlich der Bildhauerei einen flüchtigen Besuch ab, wenngleich sie in diesem Jahre ganz besonders spärlich vertreten ist. CANONICA stellt 13 Werke aus, von denen



GAETANO CELLINI
SIGNORINA MARIA CRISTINA GROSSO
X. Internationale Kunstausstellung Venedig 1912

freilich nicht alle auf der gleichen Höhe stehen. Besonders erwähnenswert ist die hier abgebildete Marmorbüste von Donna Florio (Abb. S. 541). Weniger gut und ziemlich banal dagegen wirkt das Grabmal eines Kindes. Technisch freilich ist alles einwandfrei. — Distinguiert und zart behandelt ist auch die Büste des Fräulein Grosso von Cellini (Abb. S. 540). Bistolfi stellt das Gipsmodell seiner Gruppe „Das Opfer", welches das Denkmal Viktor Emanuels in Rom schmückt und nicht ohne wirksame Monumentalität ist, aus (Abb. S. 548). Gut komponiert und fein in der Silhouette gestaltet sind auch die „Trösterinnen" von Rubino (Abb. S. 536), streng in der Ausführung Cifariellos Büste von Caruso. Im übrigen scheint nach dem auf der diesjährigen Ausstellung Gebotenen die Bildhauerei in unserem Lande ziemlich brachzuliegen und sich in etwas allzu konventionellen Gleisen fortzubewegen. Ob an diesem Eindruck nur der Umstand, daß sie auf der diesjährigen Ausstellung stiefmütterlicher als sonst behandelt ist, allein schuld ist?

DAS PORTRÄT DER FRAU GEDON VON LEIBL

Nach zweiundvierzigjähriger Abwesenheit hat jetzt ein klassisches Werk der deutschen Kunst wieder den Weg in die Heimat zurückgefunden: Leibls Bildnis der Frau Gedon. Es tauchte in einer Pariser Auktion*) auf, nachdem man es durch so viele Jahre mit eifersüchtiger Sorgfalt besonders vor Fremden verborgen hatte. Und doch beansprucht dieses Bild großes Interesse, denn im Leben des Künstlers hat es eine bedeutende Rolle gespielt.

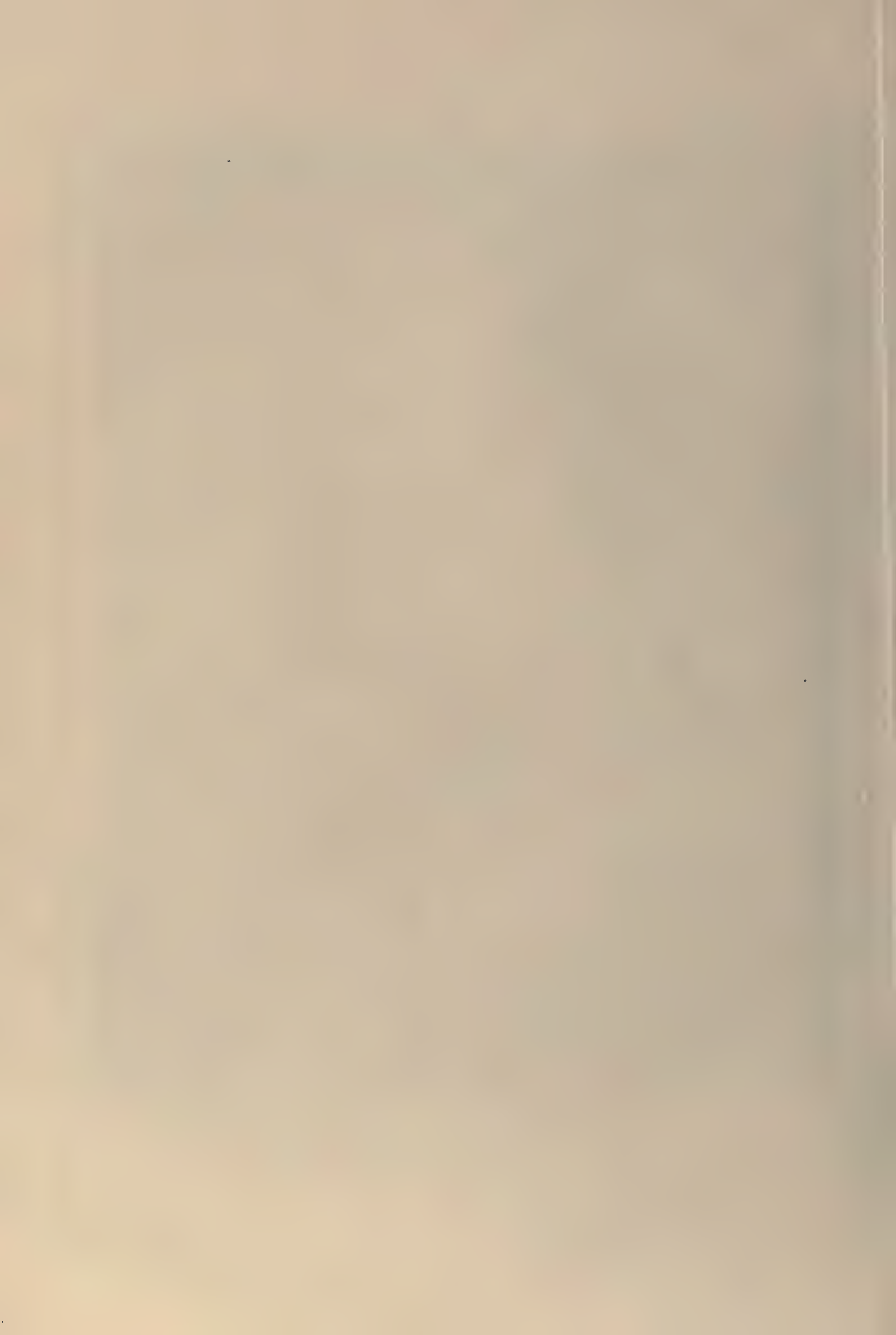
Das Bild erschien zum erstenmal in der Münchner internationalen Kunstausstellung von 1869, wo es viel Beachtung fand, trotzdem die namhaftesten Meister ausgestellt hatten. Vielleicht hat Deutschland keine bedeutsamere Kunstausstellung gesehen, als diese. Unter anderem war sie auch auf das Schicksal des jungen Leibl von entscheidendem Einfluß; er hatte sich auf sie in der Schule Rambergs und Pilotys vorbereitet.

Die 1867er Pariser internationale Kunstausstellung hatte bei der Münchner Künstlergarde erregte Debatten ausgelöst. In der Frage der Tonmalerei hatte dort Courbet mit seiner Kollektion einen entschiedenen Sieg errungen. In Leibls Freundeskreise war es Viktor Müller, Courbets persönlicher Freund, der dessen Standpunkt in Wort und Kunstübung am wirkungsvollsten vertrat. Da die Tonmalerei im Gegensatze zu den koloristischen Bestrebungen Pilotys stand, hatte sie auch eine starke Gegnerschaft. Leibl aber dachte an Rembrandt — während er ihn fleißig kopierte — und lauschte den Schilderungen der in Paris gewesenen und dort mit den Bildern Courbets bekannt gewordenen Kollegen, in erster Linie Munkácsys, und akzeptierte selber das Prinzip der Tonmalerei. Auf diese Art wirkte Courbet auf ihn *ab invisis*. Ein Beweis dafür ist sein Bild *Der Kritiker*, das er im Herbst 1868, schon in Pilotys Schule, malte; an diesem Bilde gibt er vortreffliche Details, wenn es auch ihm hier noch nicht gelingt, die Toneinheit konsequent durchzuführen. Man sieht, daß er zu jener Zeit davon bloß vom Hören her einen Begriff hatte, sie war ihm nur ein Prinzip, noch kein Erlebnis; so konnte er ihr natürlich auch keine persönliche Schattierung geben. Nach mehreren Versuchen im Porträt malte er im Frühling 1869 im Atelier des Malers Lossow die Frau seines Freundes Gedon.

*) Auktion der Sammlung Carcano, wo der Münchener Kunsthändler Heinemann es um 140000 Fr. erwarb.



WILHELM LEIBL
BILDNIS VON FRAU GEDON



Auf der Ausstellung sollte er mit diesem Bilde einen großen Erfolg erringen. Die deutsche Presse, selbst Becker von der Kölnischen Zeitung, der Feind der Tonmalerei lobte es (freilich war Leibl in Köln sein Schüler gewesen). Doch es erhielt auch das Lob von Eugen Müntz, dem berühmten Kunsthistoriker: „die Hand ist noch ungeübt" — sagt er von dem Bildnis, über die Münchner internationale Ausstellung schreibend — «mais cette main, on la reconnait déjà de loin; la science manque, et non le talent» (Gazette des Beaux Arts. 1869 II, 321).



PIETRO CANONICA DONNA FRANCO FLORIO
X. Internationale Kunstausstellung Venedig 1912

Als Courbet in München ankam, spendete er Leibls Kunst seine laute Anerkennung, vor allem auf Grund des Bildnisses der Frau Gedon. Leibl selbst schreibt darüber an seine Mutter: „Der berühmte Maler Courbet rühmte mich und bin ich der Einzige, der dies in München von sich sagen kann". Dieses Lob zeigt klar, daß Courbet hier unvermutet einen Künstler von verwandtem Geiste und von verwandter Art des Sehens gefunden hatte, der die Welt in einem Vortrag auf die Leinwand bannte, der dem seinen glich, ohne daß dieser Künstler seine Werke unmittelbar gekannt hätte. Diese Erscheinung interessierte Courbet sehr, wiewohl sie nicht vereinzelt dasteht. Die Wirkung *ab invisis* ist in der Kunst häufig. Das Gefühl der Verwandtschaft veranlaßte jedoch Courbet, in seinem eigenen Kreise Propaganda für den jungen deutschen Maler zu machen; ihm hat Leibl seine Berufung nach Paris vonseiten der Frau De Laux zu verdanken. Ebenso seinen Erfolg mit dem Bildnisse der Frau Gedon, das 1870 mit einer Medaille — nicht wie sein Biograph Mayr schreibt, mit der Goldenen Medaille — ausgezeichnet wurde und das er für 6000 Franken verkaufen konnte, wenn wir sonst Mayr glauben können, der diesen Abschnitt des Lebens seines Helden in sehr sonderbarer Weise erzählt und den Käufer *Cassini* nennt, während er in Wahrheit *Carcano* heißt. Seither konnte man dieses Bild nicht mehr öffentlich sehen. Interessant ist es zu wissen, daß Leibl dies Bild für Frau Gedon selbst malte, als sich aber in Paris ein Käufer darauf meldete, verkaufte er es ohne vorherige Anfrage. Ob er Frau Gedon entschädigt hat oder nicht, wissen wir nicht. Sicher ist, daß Gedon Leibl



LIONELLO BALESTRIERI DER NARR UND DIE WEISEN
X. Internationale Kunstausstellung Venedig 1912

dies Vorgehen übel nahm und sich noch nach Jahren darüber beklagte.

Jetzt, da das Werk, dem — wie wir sahen — im Oeuvre Leibls so große Bedeutung zukommt, bei der Carcano-Auktion wiederum aufgetaucht ist, finden wir alles Lob gerechtfertigt, womit es die Zeitgenossen überhäuft hatten. Die Gestalt hält Castagnary (Salons, I. 402) für ein junges Mädchen, offenbar wegen der künstlerischen Wiedergabe der angeborenen Anmut, der ungezwungenen Haltung. Zweifellos ist, daß die Art des Malens nicht Eugen Müntz Recht gibt, der «la science manque» behauptete, sondern Castagnary, der am Bilde eben das Können lobte. „Welch ein Künstler ist dieser Maler, der das graue Kleid, unter Weglassung aller entbehrlicher Einzelheiten so breit malen kann, die Hände mit einigen wahren Farbenflecken andeutet, um alles Interesse auf das so sorgfältig und delikat modellierte Gesicht zu versammeln." Wie wenn wir Courbet hören würden; das sind die Gesichtspunkte des Malers, der die handwerklichen Qualitäten der Naturschilderung hervorhebt.

Wenn wir das Bild mit späteren Werken Leibls vergleichen, etwa mit der Tochter der Frau Klessing (der Dame in Schwarz im Museum zu Reichenberg) und mit dem dasselbe Modell darstellenden Studienkopf (Sammlung Nemes, Budapest), bemerken wir an allen diesen Bildern eine eigentümliche Uebereinstimmung: der Typ ist derselbe, Leibl scheint in ihm sein Frauenideal gefunden zu haben. Ovales Gesicht, große, runde Augen, zartes weiches Fleisch, feine, schmiegsame Formen — nicht nur die Pariser „Cocotte", selbst jene Dorfmädchen, die Leibl als Modelle gewählt hat, stehen diesem Typ nahe. Mit dem Bildnisse der Frau Gedon hat er seinen ersten, für sein ganzes Leben wichtigen Erfolg errungen, — er hielt bis an sein Ende am Formtyp dieses Gesichtes fest; es scheinen sonst geheimgehaltene Gefühle in ihm verborgen zu sein. Ein kleiner Spalt öffnet sich uns da, durch den wir vielleicht einen Blick in das Geheimnis der Künstlerseele tun können.

DR. BÉLA LÁZÁR



GUGLIELMO CIARDI — DAS FISCHERDORF

X. Internationale Kunstausstellung Venedig 1912



GLAUCO CAMBON BILDNIS

DER BLAUE REITER*)

Von Hans Tietze

Nun ist der blaue Reiter ausgezogen, die deutschen Lande für die neue Kunst zu erobern. Allzufreundlich wird der Empfang nicht sein, den er findet; man wird ihn wie einen einfallenden Feind behandeln, Spott und Hohn werden ihm entgegengellen, Gründe und Systeme den Kampf wider ihn aufnehmen und auch das letzte Aufgebot von Verdächtigung und Verleumdung wird ausrücken, den Heerbann zu vervollständigen, dessen Schlachtruf ein ebenso übereifriges wie unverständiges „Gott schütz die Kunst" ist. Denn wie - um einen Ausdruck des Führers der pragmatischen Philosophie zu gebrauchen — Richter bisweilen vom Recht und Schulmeister von der lateinischen Sprache in der Weise sprechen, als verstünden sie darunter Wesenheiten, die vor den einzelnen Erscheinungen existierten, so gibt es auch immer Menschen, die den Ausdruck Kunst mit mystischem Augenaufschlag nennen, die darunter etwas verstehen, was losgelöst von Schöpfer und Genießer, von Künstler und Publikum eine geheimnisvolle Sonderexistenz führt. Diesen fossilen Rest metaphysischer Kunstspekulation sollten wir doch endlich eingraben: es gibt keine Kunst als die, die den inneren Nöten schöpferischer Menschen Ausdruck verleiht, und gibt keine Kunst als eine solche, die in genießenden, nachschaffenden Menschen widerhallt. Und deshalb ist es sinnlos, einen Don Quijotekampf

*) Unter diesem Namen hat sich vor Jahresfrist in München eine Künstlergruppe gegründet, die jetzt unter dem gleichen Titel ihre Streitschrift, herausgegeben von W. Kandinsky und Franz Mark (Verlag Piper & Co., München, 10 M.), erscheinen läßt.



TEODORO WOLF-FERRARI PRIMAVERA

X. Internationale Kunstausstellung Venedig 1912

gegen die neue Kunst im Namen eines Ideals zu führen, das irgendwo in den Sternen geschrieben stünde; denn mit ohnmächtigem Trotz und verstaubter Schulweisheit ist jetzt nichts auszurichten, da die neue Kunst von allen Seiten unaufhaltsam hereinsickert und unheimlich mächtig anschwillt; jetzt heißt es sich kalten Blutes fragen, was sie für die Künstler bedeutet, die daran glauben, und was sie vom Publikum verlangt, an das sie sich wendet.

Ueber ihr Verhältnis zu den Künstlern hat der Kritiker nicht viel zu sagen. Denn wenn diese Formen imstande sind, mächtigen Empfindungen zu stark tönenden Saiten zu werden, wenn diese Abstraktionen, ihrem eigenen rasch wachsenden Kanon gehorchend, als Elemente einer neuen Sprache gehandhabt werden können, so ist es unbegreiflich, warum der Kritiker darüber in Erregung geraten sollte. Künstler von starker Begabung, die zum Teil alle Fegefeuer des raffiniertesten Impressionismus durchgemacht haben, streifen mit kühner, meinetwegen frevler Hand, allen erdenschweren Materialismus ab und versuchen eine rein geistige Welt aufzubauen; Nachempfinder, die nichts durchgemacht haben, geraten in den Troß jener Umstürzler und ziehen laut schreiend mit, wie sie sonst an solideren Richtungen schmarotzt haben. Soll der Kritiker mit unerbetener Weisheit den Fanatikern in den Arm fallen, die an ihre Mission glauben; oder soll er seine Ueberredungskraft an die stümpernden Nachbeter wenden, an das Füllsel, das da oder dort gleich unwichtig wäre? Ich denke, wir belassen die wahren Künstler in der selbstgewählten Hölle, die ihnen Himmel dünkt, lassen die anderen dort hinwelken, wo sie wollen und denken lieber an das arme Publikum, zu dessen Schutz und Verteidigung die Kunstkritiker ja erfunden worden sind.

Dieses arme Publikum weiß sich allerdings gegen eine neue Kunst nur zu gut zu verteidigen; der natürliche Konservatismus der Menge, die Unlust, sich geistige Güter in schwerer Arbeit selbst zu erkämpfen, schützen es vor dem Mitgerissenwerden und der behäbigste Bürger oder der reservierteste Bürokrat weiß sich neue Kunst mit wohlfeilen Späßen und lärmender Entrüstung so gut vom Leibe zu halten wie ein gelernter Rezensent.



X. Internationale Kunstausstellung Venedig 1912

TRANQUILLO CREMONA †
MUTTERLIEBE



PIETRO DODERO — DAS LEBEN

X. Internationale Kunstausstellung Venedig 1912

Durch diese Hingabe an seine natürlichsten Neigungen schädigt das Publikum am meisten sich selbst; denn was wollen wir Nichtschaffende, wir Publikum anderes von der Kunst, als so viel wie möglich mitempfinden? Wir wollen Kunst begreifen, woher immer sie komme und wie immer sie sei, wir öffnen alle Poren, sie gierig aufzunehmen und da stoßen wir an die Kunst des blauen Reiters und seinesgleichen und finden uns in allen Erwartungen getäuscht. Wir können in keiner Weise mit, fühlen uns wie vor den Kopf geschlagen und zweifeln zunächst an der Gesundheit unserer eigenen Sinne; dann aber bricht der Zorn elementar los, drei Möglichkeiten allein scheinen uns diese tollen Ausgeburten erklären zu können: Es handelt sich um die Geheimsprache von Eingeweihten, um eine esoterische Kunst, an der uns jeder Anteil versagt ist; oder wir haben eine Entartung Einzelner vor uns, die mit der unheimlichen Ansteckungskraft einer Seuche um sich gegriffen hat; oder aber man macht sich lustig über uns.

Nie war ein Zorn begreiflicher; und doch ist er nicht am Platze, denn keine der drei Vermutungen trifft das Richtige. Die neue Richtung ist eine bewußte Reaktion gegen den Impressionismus der jüngstvergangenen Zeit, der bis zu einem gewissen Grade die illusionistische Wiedergabe der Natur angestrebt hat; der neue Stil entmaterialisiert das Weltbild, indem er die Gegenstände zu abstrakten Formen umbildet, indem er die einzelnen Teile aus ihrem objektiven Verbande löst, indem er dem Beschauer nicht einen festen Standort anweist, sondern ihn das Objekt bald von diesem, bald von jenem Punkt ansehen läßt. Die Anzahl der Torturen, die dem normalen Kunstbetrachter angetan werden, ist damit nicht erschöpft; und die Bewegung ist auch noch zu sehr im Werden, um schon über eine fertige Formengrammatik, einen Generalbaß, wie der Blaue Reiter mit einem Worte Goethes sagt, zu verfügen. Aber es wird aus dem wenigen schon klar, was diesen „Wilden" vorschwebt; sie wollen die Dinge nicht so darstellen, wie sie sind, wie sie einem morgens

oder abends, gesund oder verrückt, mit den Augen blinzelnd oder auf dem Kopf stehend erscheinen können, sondern sie benützen sie nur als geistige Elemente, als Vehikel von Empfindungen; aus Linien und Massen, aus Farben und Farbentönen, die keine Erinnerungen bestimmter Gegenstände und keine intellektuellen Assoziationen erwecken wollen, soll eine neue künstlerische Sprache gebildet werden. Daß darüber die ganze ererbte künstlerische Kultur in Trümmer gehen muß, mag verständlich erscheinen; denn jede Form, die erst als der Ausdruck einer Idee entstanden war, wird schnell leere Schale, ein toter Götze, der Lebendiges als Opfer fordert. Darum hat jede neue Kunst die alten Formen zerschlagen, wenn auch keine so radikal dabei verfahren zu sein scheint wie die Revolutionäre von heute. Oder höchstens jene Sekte im Atelier Davids, die sich statt Wilde Primitive nannten und denen der klassizistische Stilismus ihres Meisters als krasser Naturalismus vorkam; ihnen schien alles Entartung, was nach dem geometrischen Stil des Dipylon gekommen ist und alle klassische Kunst galt ihnen als pure Konvention.

Aber diese Konvention erwies sich stärker als sie; und in ähnlicher Weise wird das Kunsterbe der Vergangenheit auch den Wilden von heute das größte Hindernis sein; nicht weil wir es verehren und bewundern gelernt haben, sondern weil es unser ganzes Sehen und Kunstempfinden gebildet hat. Deshalb sehen sich auch die Angreifer nach Verbündeten in der Vergangenheit um, suchen an Beispielen aus den verschiedensten Kulturen und Zeiten nachzuweisen, daß die Bewegung gar nichts so unerhört Neues anstrebt, daß sie an Fäden weiterspinnt, die in die dunkelsten Tiefen der Menschheit zurückführen; exotische Werke echter Wilder, die tiefe Inbrunst gotischer Skulpturen, die mystische Kunst Grecos, namentlich aber Erzeugnisse aller Art von Volkskunst müssen dafür zeugen, daß nicht immer nach der Illusion durch Formen und Farbe gestrebt wurde, daß es davor und daneben Aufgabe der Kunst war, den geheimnisvollen Mächten, deren Reich das menschliche Gefühlsleben ist, zum Ausdruck zu verhelfen.

Diese Ahnenkonstruktion zum Zweck der eigenen Legitimierung ist nicht ganz unbedenklich; denn sie schaltet nicht nur ziemlich willkürlich mit Absicht und Wirkung vergangener Kunst, sondern sie verkennt auch, daß in der Volkskunst das Ueberwuchern des Ausdrucks über die Gestaltung ein Nichtkönnen ist; ein verzerrter Reflex der „großen Kunst" und nicht eine bewußte Abstraktion wie bei den heutigen Expressionisten. Noch weniger können aber die primitiven oder gotischen Werke als Zeugen für eine Theorie angeführt werden, die die Gefühlsreaktion zum Allein-



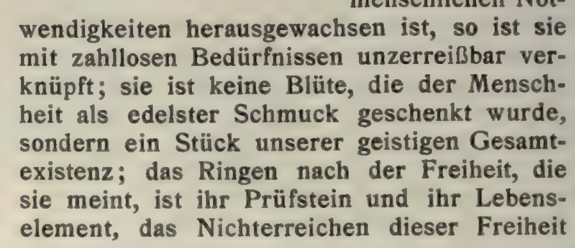
CESARE MAGGI BILDNIS DER FRAU DES KÜNSTLERS
X. Internationale Kunstausstellung Venedig 1912

herrscher der Kunst machen will; denn sie sind mit tausend Fäden mit anderen geistigen Welten und mit der Natur verknüpft. Daß man aber Werke der Vergangenheit in dieser Weise deuten kann, beweist doch, daß dort noch Schätze liegen, an denen wir bisher achtlos vorübergingen und daß die neue Kunst Werte zurückbringt, die so sehr in Vergessenheit geraten waren, daß sie erst wieder erkämpft werden müssen. Charakteristisch ist aber auch, daß diese Richtung gerade in einer Zeit aufblüht, in der auch in der Aesthetik der Ausdruck als Grundelement der Kunst stärker berücksichtigt wird als je zuvor; wie die Kunst in der Theorie mehr und mehr zu einer Sprache wird, die den innersten Notwendigkeiten dient, so will sie auch in der Praxis nicht mehr abformend und nachbildend Dienste verrichten, die ihr gemein dünken, sondern zur zauberhaft hohen Stellung, die ihr gebührt, zurückgelangt nur ihren eigenen inneren Gesetzen gehorchen, Kunst um der Kunst willen sein.



LEONARDO BISTOLFI — DAS OPFER
X. Internationale Kunstausstellung Venedig 1912

Kunst um der Kunst willen, l'art pour l'art, das klingt bekannt, das müssen wir schon einmal gehört haben. War es nicht damals, als die Kunst sich weigerte, zu erzählen und zu lehren, dem Verstand und der Empfindung zu dienen, damals als die Form um der Form willen aufs Panier geschrieben wurde und der Naturalismus von jugendlicher Kraft geschwellt sich von all dem losriß, was man der Kunst bisher zugemutet hatte? Der Antipode des Expressionismus von heute hat mit einer Unabhängigkeitserklärung begonnen wie dieser; nur ist dem einen Freiheit, was dem andern Knechtschaft schien, dem einen Unkunst, was dem andern Kunst war. Im Grunde sind die Gegensätze so alt wie alle Kunst, deren Pole durch alles Wechseln und Wandeln unverrückbar hier das Stück Persönlichkeit bleibt, das sich ausdrücken will, dort die Form, in der es zur Wirkung gelangt; aus der menschlichen Schwäche, diese Antithese zu lösen, wird uns heute Ausdruck zum Eins und Alles der Kunst wie die vorige Generation Form zur Nurform übertrieben hatte; in den Meisterwerken — auch der neuen Kunst — bleiben doch beide vereint. Aber so natürlich es ist, daß die Künstler die Selbstherrlichkeit dessen proklamieren, was ihnen Kunst ist, so unmöglich kann dies verwirklicht werden. Denn wie die Kunst aus engster Verflechtung mit tausend anderen menschlichen Notwendigkeiten herausgewachsen ist, so ist sie mit zahllosen Bedürfnissen unzerreißbar verknüpft; sie ist keine Blüte, die der Menschheit als edelster Schmuck geschenkt wurde, sondern ein Stück unserer geistigen Gesamtexistenz; das Ringen nach der Freiheit, die sie meint, ist ihr Prüfstein und ihr Lebenselement, das Nichterreichen dieser Freiheit





CESARE MAGGI — DORFSTRASSE
X. Internationale Kunstausstellung Venedig 1912

ihr Los; es ist ihr nicht gegeben zur Nurkunst zu werden.

Aus allen diesen Gründen glaube ich nicht, daß die neue Kunst in dem Sinn siegreich werden kann, daß wir — wie einer der Herausgeber des Blauen Reiters sagt — ihren Ideen eines Tages auf der Landstraße begegnen werden. Sie wird nicht die allgemeine Ausdrucksweise werden, weil sie den mächtigen Wall Jahrhunderte langer Tradition nicht so bald niederzureißen vermag, wenn nicht eine gewaltige, katastrophale Erschütterung unserer ganzen Kultur erfolgt; weil ferner die Kunst nie zum bloßen Ausdruck werden und nie von all den anderen geistigen Aufgaben frei werden kann, mit denen sie verwachsen ist.

Die Theorien der neuen Kunst sind papieren wie alle Theorien; aber man darf die Bewegung nicht mit ihnen identifizieren, denn die Kraft, die in ihr schäumt, läßt sich in die Doktrinen ihres Wortführers Kandinsky nicht einfangen, der schon längst Akademieprofessor sein sollte, so sehr übertrifft bei ihm die Theorie das Können. Das Temperament und der Instinkt der Künstler durchbrechen die Schranken, die ihre Reflexionen ihnen ziehen könnten; und manches Werk, dessen Formen und Farben ja an die allgemeinsten menschlichen Gefühlserfahrungen appellieren, löst einen Widerhall aus, dessen Intensität wunderbar und fast unbegreiflich ist. Aber auch abgesehen von diesen starken inneren Erlebnissen, die die neue Kunst einzelnen zu gewähren beginnt, wird dieses Ringen nach Durchgeistigung, dieser Kampf um eine neue Synthese nicht umsonst gewesen sein; denn wenn die neue Kunst auch nicht die Kunst aller werden kann, so wird sie doch die Kunst aller umformen. Mit einer Eindringlichkeit und Selbstverleugnung sondergleichen wird uns hier in Erinnerung gerufen, daß die Nachahmung der Natur, das Abbilden der Wirklichkeit nicht die Aufgabe der Kunst sind; und nach den Jahrzehnten des Impressionismus, der wohl auch die Wirklichkeit nicht abmalen



GIORGIO BROSCH — PRINZREGENTENFEIER
X. Internationale Kunstausstellung Venedig 1912



GAETANO PREVIATI — NOTTURNO
X. Internationale Kunstausstellung Venedig 1912

wollte, in dem aber die Tendenz dazu stark genug war, um solchen Anschein zu erwecken, wirkt die entschlossene Abkehr von dieser Richtung doppelt als eine mutige und befreiende Tat. Nichts Heilsameres kann der deutschen und aller Kunst in diesem Augenblick zuteil werden als dieses in seiner unerbittlichen Konsequenz erschütternde Memento; diese Mahnung an das herrliche Vorrecht, das Albrecht Dürer für den Künstler in Anspruch genommen hat: aus sich heraus eine Welt zu schaffen, die außer ihm nicht existiert.

Und in diesem Sinn können auch diejenigen den tapfern blauen Reiter auf seinem dornenvollen Pfade mit ehrlichem Handschlage grüßen, denen das einzelne, was er bringt, auch nach ehrlichem Mühen fremdartig und greulich vorkommt.

GEDANKEN ÜBER KUNST

Unter den Stoffen, die ein Künstler behandelt, ist jener der beste, den er am besten behandelt. Otto Weiß

•

Die Lust zu kritisieren und Kritiken zu hören, hat in unserer Zeit die unmittelbare Freude an allen großen Erscheinungen der Kunst in den Herzen von Millionen zerstört. Lichtwark

DIE GALERIE MARCZELL v. NEMES IN DER STADTISCHEN KUNSTHALLE ZU DÜSSELDORF

Am 10. Juli wurde in der Städtischen Kunsthalle zu Düsseldorf in feierlicher Weise und im Beisein der Spitzen der Behörden sowie zahlreicher heimischer und fremder Künstler, Kunstfreunde und Museumsdirektoren die Ausstellung der Galerie Marczell v. Nemes eröffnet, die ihr Besitzer der rheinischen Kunststadt mit seltener Liberalität auf ein halbes Jahr als Leihgabe überlassen hat.

Diese hervorragende Kollektion von erstklassigen Werken alter und neuer Kunst, von der ein kleiner Teil im vorigen Jahre im spanischen Saale der Alten Pinakothek zu München zur Schau gebracht wurde, nimmt unter den bedeutenden Privatsammlungen durch das Prinzip ihrer Entstehung eine ausgesprochene Sonderstellung ein. Das Ziel ging nicht dahin, möglichst chronologische Vollständigkeit zu erreichen und alle Namen von Klang mit mehr oder weniger — meist weniger — ansehnlichen und repräsentativen Werken in der Sammlung vertreten zu sehen. Marczell v. Nemes weiß sich frei von der „rage du nombre“, und als Mann von feinst geschultem ästhetischem Empfinden hat er stets bei seinen Ankäufen der Qualität vor der Quantität den Vorzug gegeben. So fehlen bei ihm denn alle jene Füllstücke von zweifelhaftem Wert, die eine Galerie umfangreicher, aber für den Kenner nicht eben an-



X. Internationale Kunstausstellung Venedig 1912

LINO SELVATICO
SIGNORA A. C.

ziehender machen. Der glückliche Besitzer dieser Prachtsammlung blieb dauernd ein Lernender und ist es noch heute. Von Jugend auf für Malerei begeistert, im intimen Umgang mit Werken reifer Kunst den edelsten und höchsten Lebensgenuß erkennend, hat er mit seinen weitreichenden Mitteln die Sammeltätigkeit nie als Sport, als Befriedigung einer noblen Passion oder gar zu Spekulationszwecken betrieben. Abgesehen von der Förderung und Vertiefung persönlicher künstlerischer Erkenntnis, die er erstrebte, war es ihm ernst um die Vollbringung einer Art höherer Kulturmission. Das Prinzip der dominierenden reinen Farbwirkung, das er mit der großen Majorität unserer lebenden Generation für die wichtigste, wenn nicht allein berechtigte Basis aller Malerei erkennt, will er bei einem Gang durch die Jahrhunderte in instruktiver Weise zur Anschauung bringen. Er will dem ernsten Publikum, das in unseren großen Museen, geschweige denn in unseren temporären Ausstellungen von der Fülle der kaum zu übersehenden Kunstrichtungen notwendig verwirrt werden muß, in gewissermaßen zwingender Form den Hauptstrom rein koloristischer Malart weisen, der die Zeiten der Vergangenheit, vom 14. Jahrhundert an, mit der lebendigen Gegenwart verbindet. Dem intellektuell aktiven Teil dieses Publikums erwächst daraus ohne Zweifel eine Belebung und Vertiefung seines Verhältnisses zur Kunst. Fällt ihm doch die Aufgabe zu, nun selbstständig auch die mancherlei Nebenflüsse jenes Hauptstromes zu erkennen, vor allem die Ziele nach vorwärts aufzusuchen und so in fruchtbare Beziehung zu der um uns her sich entwickelnden, sich ihre Wege suchenden Kunst zu treten.

Mehr als 2500 Bilder hat Marczell v. Nemes im Laufe der Zeit bereits sein eigen genannt. Seine fortschreitende Erkenntnis, das Wachsen seiner Ansprüche, die allmähliche Herausbildung einer bestimmten Tendenz wurden bestimmender Anlaß für ihn, immer aufs neue eine Revision seiner Bestände nach der qualitativen Seite hin vorzunehmen. Gegenwärtig kann er stolz darauf sein, daß unter den 122 Gemälden, mit denen er in Düsseldorf zum ersten Male in die Oeffentlichkeit tritt, auch nicht eine einzige Arbeit sich findet, die nicht einer noch so bedeutenden Museumssammlung einen schätzenswerten Gewinn bedeutete. Fast jedes der kostbaren Bilder ist durch wissenschaftliche Publikation von autoritativer Seite festgelegt, jedes von ihnen füllt in oft verblüffend instruktiver Art seinen Platz aus in der programmatischen Musterreihe, welche zu schaffen der Ehrgeiz des intelligenten Sammlers war.

Es ist erstaunlich, festzustellen, wie von zeitgenössischen Kunstbestrebungen, die wir als ausgesprochen modern zu empfinden gewohnt sind, sich deutliche Fäden zu dem malerischen Wollen längst entschwundener Epochen zurückspinnen, wie umgekehrt von der alten Kunst, wenn wir sie nur vorurteilsfrei betrachten und bei ihren Denkmälern die berühmte oder berüchtigte Museumspatina wegdenken, gangbare Wege zur vielumstrittenen Malerei der Gegenwart führen. Dabei haftet der einzig schönen Sammlung trotz ihrer merkbaren Tendenz keinerlei Einseitigkeit an. Wenn Tschudi, als er vor Jahresfrist eine Einführung zu der kleinen Auswahl von 30 Bildern schrieb, die v. Nemes der Alten Pinakothek auf einige Monate als Leihgabe überlassen hatte, von der „Sammlung eines Freundes des Impressionismus“ redet, „eines Mannes, der den Im-



ANGELO DALL'OCA BIANCA — DIE FISCHERFAMILIE

X. Internationale Kunstausstellung Venedig 1912



ANGELO DALL'OCA BIANCA — ERSTE MONDSTRAHLEN
X. Internationale Kunstausstellung Venedig 1912

pressionismus als Erlebnis an sich erfahren hat", so kann dies leidige Wort, das man wegen seiner irreführenden Vieldeutigkeit endlich aus der Kunstsprache streichen sollte, auch hier zu falschen Auffassungen Anlaß geben. Dem Besitzer der Galerie Nemes ist Impressionismus gleichbedeutend mit Emanzipation von allem einengenden, von der Hauptsache ablenkenden Regelkram zugunsten rein malerischer Wirkung, die, unter weitgehender Beschränkung des gegenständlichen Interesses, ihre existenzregelnden Gesetze einzig aus der verfeinerten Beobachtung der Natur entnimmt. Für die Art und Weise, wie diese malerischen Effekte empfunden, mit Hilfe individueller Phantasie gesteigert und alsdann technisch zur Darstellung gebracht werden, bleibt ein unendlich weiter Spielraum, der es dem Sammler ermöglicht, für seine Auslese die Kunst romanischer wie germanischer Nationen als ergiebige Quelle zu wählen und rückwärts zu wandern in der Folge der Jahrhunderte von der vielgespaltenen Gegenwart bis zu den Primitiven des Quattrocento.

Was den Inhalt der Sammlung angeht, so muß ein kurzer Ueberblick genügen, der immerhin eine Ahnung von dem Reichtum der mit so seltenem Geschmack zusammengestellten Schätze zu übermitteln imstande sein wird.

Die italienischen Primitiven des Trecento repräsentiert ein wunderbar gut erhaltenes, in klarster Farbenpracht strahlendes Triptychon aus der Schule GIOTTOS, dem als kleines koloristisches Juwel ein Einzug in Jerusalem von dem seltenen GIOVANNI BONI zur Seite tritt. Ein in seiner Naivität holdseliges Madonnenbild aus dem Kreise um FILIPPO LIPPI macht den Uebergang zur toskanischen Kunst. Der in Deutschland kaum genannte SEBASTIANO DI BARTOLO MAINARDI, der Meister von San Gimignano, ist mit einer schmerzerfüllten Beweinung Christi, SANDRO BOTTICELLI mit einer Geburt des Herrn, einem sehr interessanten Fresko aus seiner Frühzeit vertreten. Eine Madonna aus GIOVANNI BELLINIS mittlerer Zeit führt uns dann zu den Venezianern, bei denen wir uns bereits ganz auf dem Boden modern empfundener Koloristik befinden. Eine solche Reihe von TINTORETTOS, Vater und Sohn, wie sie hier vereinigt sind, dürfte man außer in Venedig kaum irgendwo in der Welt in gleicher Schönheit beisammen sehen. Die Farbenpracht des JACOPO BASSANO und die kühne Lichtführung seines Sohnes Francesco bilden eine direkte Vorstufe zum Verständnis des vielberufenen GRECO. Die elf hier vertretenen Werke des seltsamen Meisters von Toledo, den Velazquez als den König der Maler bezeichnet haben soll, und der doch bis ins 20. Jahrhundert hinein so gut wie unbekannt bleiben konnte, bilden eine Auslese seiner Kunst, wie sie zu besitzen keine Stadt außer Toledo selbst sich rühmen kann. Wer sich mit diesem ganz außerordentlichen Künstler, der heute soviel Gemüter erregt, auseinandersetzen will, kann dies schlechterdings nur in der Sammlung Nemes tun, die ausgesuchte Arbeiten aus allen Schaffensperioden Grecos enthält.

Der große Parallelstrom germanischer Malerei setzt mit den frühen Niederländern des 15. Jahrhunderts ein, die durch zwei treffliche Arbeiten GERARD DAVIDS vollwertig exemplifiziert werden: eine entzückende kleine Madonna aus dem Karmeliterkloster zu Salamanca, die aussieht, als hätte sie einer der Himmlischen selber gemalt, und eine still bewegte Beweinung Christi von des Künstlers großem Annenaltar, dessen Hauptstücke sich heute in der Sammlung Widener zu Philadelphia befinden.



PIERETTO BIANCO DER HAFEN

X. Internationale Kunstausstellung Venedig 1912

Von deutschen Meistern ist der Kölner BARTHOLOMÄUS BRUYN mit einem vorzüglichen Männerporträt und einer hl. Anna, der Straßburger HANS BALDUNG GRIEN mit einer lebensgroßen Venus, einem an Schönheit und guter Erhaltung einzigen Bilde vertreten. Auch LUCAS CRANACH, Vater und Sohn, fehlen nicht. Von ersterem sieht man eine rührend schöne Verkündigung an Joachim, von letzterem eine Landschaft, die unmittelbar zu den modernsten französischen Impressionisten hinüberleitet. Groß und aus lauter Qualitätsstücken bestehend, ist die Reihe der Vlamen und Holländer. Von jenen tritt RUBENS mit vier vollwertigen Arbeiten auf, darunter das große Bildnis des ihm eng befreundeten Genter Erzbischofs Antoine Trieste, für den er seinen berühmten Früchtekranz malte. Von VAN DYCK sieht man das charaktervolle Porträt des Kardinals Rivarolo aus des Meisters italienischer Zeit. FRANZ SNYDERS, JAN FYT sind durch große Stilleben von allererster Qualität repräsentiert. Auch DAVID TENIERS d. J. fehlt nicht, und der in Deutschland seltene JAN SIBERECHTS ist in die Sammlung aufgenommen wegen der sichtlichen Einflüsse, die er auf englische Künstler geübt hat. Unter den Holländern steht REMBRANDT obenan mit drei reifen Werken, darunter dem erst kürzlich in seiner Echtheit und vollendeten Schöne erkannten Porträt seines sog. Vaters. Der breit und wuchtig gemalte FRANZ HALS wurde aus der Sammlung Weber erstanden. Eine große Landschaft AELBERT CUYPS, Stilleben von ABR. VAN BEYEREN, charakteristische Arbeiten von TERBORCH, OSTADE, TH. DE KEYSER, PHIL. KONINCK, BREKELENKAM, NIC. MAES und ein prächtiger PH. WOUVERMANN schließen sich an.

Mit geschickt gewählten Proben erscheint das 18. Jahrhundert. Neben die Italiener GUARDI und TIEPOLO, die Franzosen NATTIER und CHARDIN, die Engländer RAEBURN, LAWRENCE und CONSTABLE tritt mit einer ganzen Serie von Meisterwerken der Spanier GOYA, der in seiner großen Karnevalsszene schon alle Probleme des Impressionismus im engeren Sinne aufgreift.

Die künstlerische Entwicklung der Malerei des 19. Jahrhunderts, erläutert durch ausnahmslos vollwertige Werke französischer Kunst, stellt alsdann die letzte und vielleicht glänzendste Abteilung dieser Elitesammlung dar. Von DELACROIX und DAUMIER werden wir zur Schule von Barbizon, von dem seinerzeit als krassen Naturalisten so mit Unrecht verschrienen GUSTAVE COURBET zu MANET und seinem Kreis geführt. Die Reihe findet ihren Abschluß in dem kapriziösen VAN GOGH und dem eine ganz neue Naturauffassung durch seine Kunst anbahnenden Farbensynthetiker CÉZANNE. Die Serie von zehn Courbets dürfte in ihrer Vielseitigkeit und malerischen Vollendung wieder einzig dastehen. Aus seinem großen Familienbild läßt sich die Beeinflussung einer ganzen Reihe deutscher Maler durch den suggestiven Meister von Ornans herauslesen. COROT hat in seinen Porträts das schlicht Menschliche nie so herzgewinnend herausgebracht wie in



HEINRICH WIRSING — EHRENPREIS DER STADT FRANKFURT A. M. FÜR DAS GOLDENE JUBILÄUMS-SCHIESSEN

dem wundervollen Bildnis der Madame Gambey, der sog. „Songerie de Mariette". Unter den fünf MANETS befinden sich die „Rue de Berne" aus der Galerie Pellerin, das unvollendete Porträt Clémenceaus und die berühmten Pfirsiche aus den letzten Schaffensjahren des Künstlers. Die Manetschülerin BERTHE MORISOT ist mit einer Gartenszene, CLAUDE MONET mit einem Strandbilde und einer Dame im Park sehr gut vertreten. Von RENOIR reicht der in der Fleischbehandlung geradezu an Rubens erinnernde Mädchenkopf bis ins Jahr 1872 zurück. Auch die weiteren fünf Werke des in letzter Zeit stark zurückgegangenen Künstlers sind erlesene Stücke aus seiner besten Zeit, so die Familie Henriot auf dem Rasen und die große Skizze zu dem im Luxembourg befindlichen „Moulin de la Galette". Von DEGAS sind zwei in der Bewegung wie in der Farbe gleich ausgezeichnete Ballettszenen, von GAUGUIN eine in der Lichtbehandlung fast an Rembrandt gemahnende Hochzeitsfeier auf Tahiti zu schauen. Mit zwei charakteristischen Arbeiten VINCENT VAN GOGHS und sechs durchweg auf der Höhe stehenden Werken CÉZANNES, unter denen sich die zwei vielleicht besten Stilleben befinden, die er überhaupt gemalt hat, schließt die glänzende Reihe von Qualitätswerken.

Die Ausstellung der Galerie Nemes bedeutet im wahren Sinne des Wortes ein künstlerisches Ereignis. Ein Ereignis für ganz Deutschland, insofern hier für potente Sammler und auch für Galeriedirektoren ein

LODOVICO CAVALERI — UNTERGEHENDE SONNE
X. Internationale Kunstausstellung Venedig 1912

ganz neuer Weg gewiesen wird, fortan nicht sowohl vorwiegend auf Namen zu sehen, sondern ästhetisch pädagogische Tendenzen in ihren Ankäufen zu kulturfördernder Geltung zu bringen. Ein Ereignis namentlich aber auch für Düsseldorf! Insofern eine unberechenbare Fülle von Anregung nicht nur für unsere Kunstfreunde, sondern auch für unsere schaffenden Künstler aus dem intimen und wiederholten Studium dieser ausgesuchten und in ihrer Zusammenstellung so instruktiven Reihe von Meisterwerken resultieren muß. Der für Düsseldorf so bedeutungsvolle Plan der Gründung eines großen Zentralmuseums geht seiner nahen Verwirklichung entgegen; die entscheidenden Beschlüsse im Ministerium und in der Städtischen Verwaltung sind in diesen Tagen gefaßt worden. Da ist es, als ob die unvergleichlich glänzende Leihgabe der Sammlung Marczell von Nemes gewissermaßen ein tönender Auftakt wäre für den Beginn einer neuen Blüte des Kunstlebens in der schönen Rheinstadt. G. HOWE

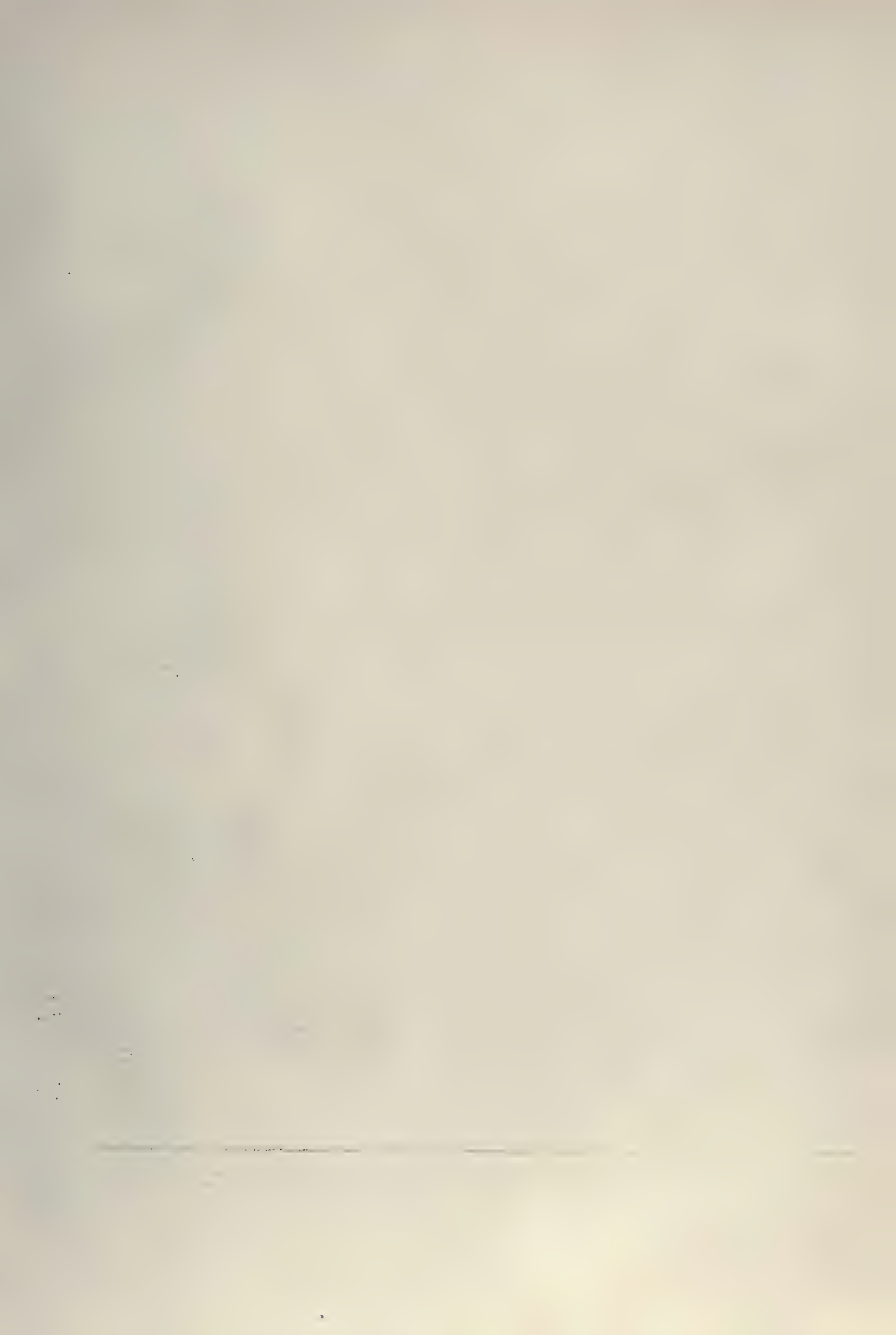
VERMISCHTES

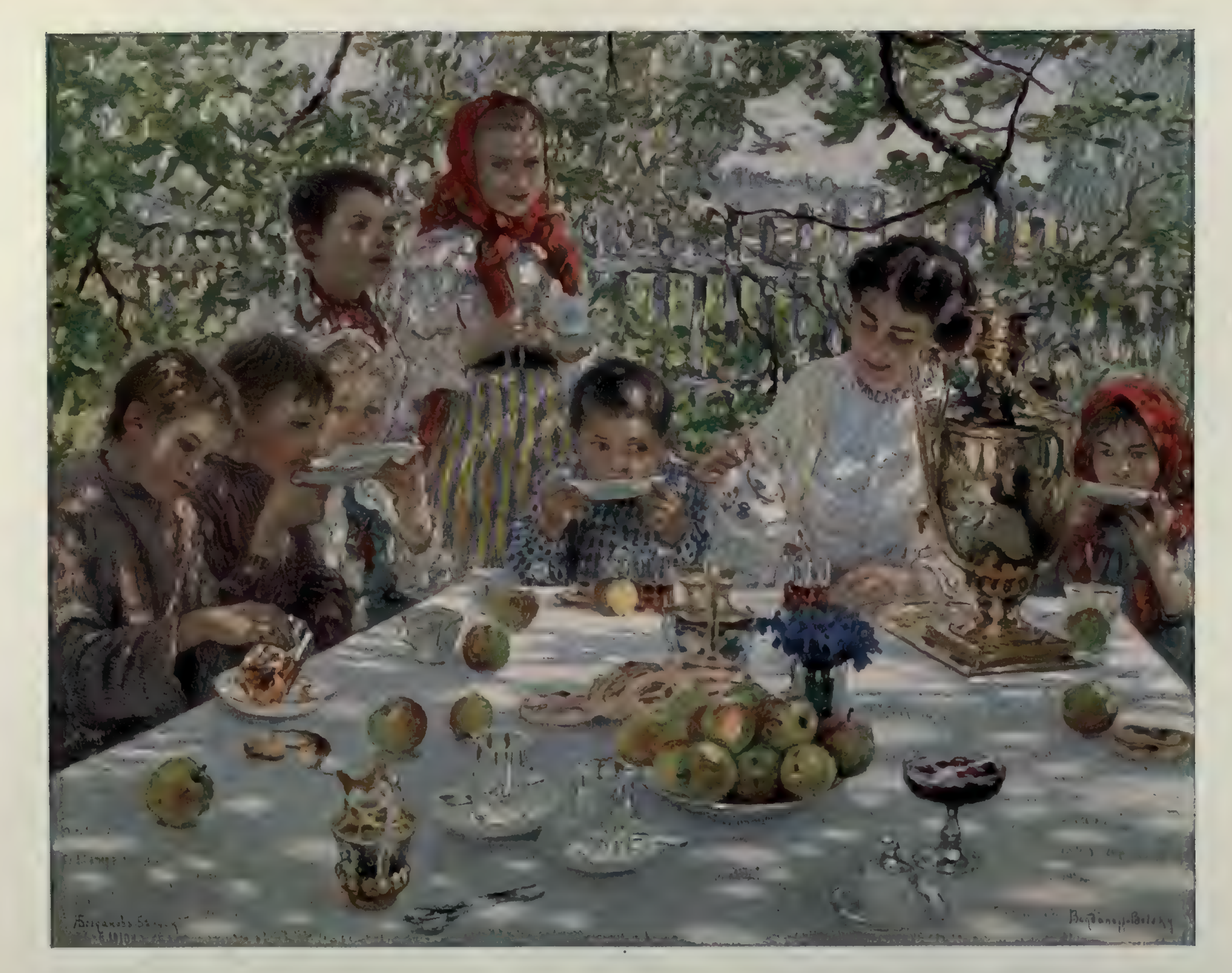
FRANKFURT a. M. Eine sehr feine künstlerische Gabe hat die Stadt Frankfurt als Ehrenpreis der Stadt für das große „Deutsche Bundes- und Goldene Jubiläums-Schießen“ gestiftet. Es ist eine goldgehöhte Silberstatuette, die einen außerordentlich fein modellierten knienden weiblichen Bogenschützen darstellt (siehe unsere Abbildung auf Seite 555). Es ist eine preisgekrönte Arbeit des Münchener Bildhauers HEINRICH WIRSING, der durch seine Kinderporträts in weiteren Kreisen bekannt geworden ist. Die sehr anziehend gestaltete Figur der Bogenschützin steht auf goldenem Sockel und dieser wiederum ruht auf einem quadratischen, aus grünem venezianischem Marmor gearbeiteten Unterbau; ein mit Opalen und Türkisen gezierter Lorbeerfries umzieht den Unterbau, der außerdem noch das Frankfurter Stadtwappen zeigt. Die Ausführung ruhte in den Händen der Kunstgewerblichen Werkstätten von Steinicken & Lohr in München.

MÜNCHEN. Endlich hat die Akademie der bildenden Künste den langersehnten Repräsentations- und Ausstellungsraum, dessen Fehlen sich bei vielen Gelegenheiten so störend bemerkbar machte, erhalten. Man hat die Nordwand des Mittelbaues bis zur Höhe des ersten Stockwerkes um 14 Meter nach Norden, also Schwabing zu, verschoben und so im ersten Stock, also in gleicher Höhe mit dem Vestibül eine Aula von 357 Quadratmeter Fläche mit Nord- und Oberlicht gewonnen, dazu im Erdgeschoß fünf neue Ateliers. Die Arbeit ist nach Entwürfen von Geheimrat von Thiersch ausgeführt. Die Aula, in der auch die kostbaren von König Maximilian I. der Akademie geschenkten Gobelins nach Raffaels Stanzenbildern untergebracht sind, wird, wie schon erwähnt, Repräsentationszwecken wie auch für die Ausstellungen der Akademie dienen.



VINCENZO DE'STEFANI — NACH BEENDETER ARBEIT
X. Internationale Kunstausstellung Venedig 1912





Münchner Jahresausstellung
1912 im Glaspalast

NICOLAI BOGDANOFF-BELSKY
NAMENSTAG DER VOLKSSCHULLEHRERIN



OTTO PILZ — BÄR MIT WEIBLICHER FIGUR (BRONZE)

Glaspalast-Ausstellung München 1912

DIE MÜNCHENER JAHRESAUSSTELLUNG IM GLASPALAST 1912

Von Maximilian K. Rohe

Bei Besichtigung von Riesenausstellungen, wie der des Glaspalastes, wird manch einer das alte Sprüchlein variieren, das da behauptet, daß ein dickes Buch eine arge Geißel sei und die Frage aufwerfen, ob sie nicht ebensogut entbehrt werden könnten. Sind doch lange Jahrhunderte ohne sie ausgekommen und darunter waren Zeiten, in denen der Pegel der Kunst einen Höchststand anzeigte. Aber so sehr wir darüber seufzen mögen, diese Ausstellungen sind aus Gründen des Marktes nun einmal zur unvermeidlichen Notwendigkeit geworden. Zum Lobe der Leitung der Glaspalastausstellungen muß nun auch gesagt werden, daß sie durch sorgfältige Jurierung dem Uebelstand der technischen Verschlechterung in den letzten Jahren wirksam begegnet ist und daß sie es verstanden hat, ein nun wieder von Jahr zu Jahr sich hebendes Niveau zu schaffen. Aber sie verfällt dafür heute in einen anderen Fehler, der darin besteht, daß sie nichts gegen die Monotonie des Gesamtbildes tut, die sich gleichzeitig damit herausgebildet hat. Gerade gegenwärtig, wo im Werdegang der Künste sich wieder allerorten ein neuer Impuls be-

merkbar zu machen beginnt, könnte sehr viel geschehen; weit mehr, wie die Secessionen, wären Ausstellungen, wie die des Glaspalastes geeignet, einen neutraleren Boden für die Einführung und Bewertung der neuen Bestrebungen abzugeben, die man unter dem Sammelnamen Expressionismus zusammengefaßt hat, da sie nie in gleichem Sinne auf den Impressionismus eingeschworen waren wie jene und sich so nicht so sehr ins eigene Fleisch zu schneiden hätten.



FRANZ SIMM — DIE GRATULANTEN

Glaspalast-Ausstellung München 1912

Auch heuer wieder stellt die *Künstlergenossenschaft*, der durch Tradition die Organisation der Jahresausstellungen obliegt, dem Heer ihrer Einzelvorführungen eine kleinere Anzahl Kollektionen voran; zwei davon gelten lebenden Künstlern, vier weitere sind dem Andenken von prominenten, seit der letzten Revue verstorbenen Mitgliedern geweiht.

Ueber die Sammelausstellung von Werken Fr. A. von Kaulbachs kann ich mich kurz fassen, es soll an dieser Stelle noch detailliert darauf zurückgekommen werden und so erübrigt es sich für mich hier nur, in Kürze auf jene Werke zu verweisen, deren Besichtigung ich persönlich dem Leser empfehlen kann. Ich nenne in erster Linie eine mit viel Versenkung behandelte, exzellent gezeichnete und modellierte Bildnisstudie des Regenten, und mache auf das Porträt der Frau von K. aufmerksam, das mir in seiner ganzen Haltung, dem distinguierten, an englische Bildnisse gemahnenden Klang des Kolorits als überaus typisch erscheint für das künstlerische Glaubensbekenntnis dieses mondänen Malers. Von den Kinderporträts — auf welchem Spezialgebiet dem Künstler ganz die gleiche Popularität zukommt, denn als Frauenmaler — finde ich das in Tempera gemalte sehr gut; einige kompositionelle Skizzen, darunter solche für Wanddekorationen tun Kaulbachs ausgezeichnetes Einfühlungsvermögen in ältere Kunst dar. Ganz glänzend ist in letzterem Betracht namentlich der „Amor mit Tagebuch"; eine andere Skizze wieder bekennt sich zu einer fast impressionistischen Auffassung des Motives.

Mit großem Dank quittiert man die Vorführung eines Teiles des œuvre Martin

OTTO STRUTZEL

Glaspalast-Ausstellung München 1912

UNTER BIRKEN

70*

FEUERSTEINS. Feuerstein hat sich, so weit ich unterrichtet bin, sein imposantes Können vorab in Pariser Ateliers erworben, ist aber nichtsdestoweniger seiner ganzen Art nach durchaus deutsch; ja, man kann ihn sogar, wenn man will, als einen der letzten Vertreter jener Kartonkunst ansprechen, die auf Cornelius und die Nazarener zurückleiten. Wie bei jenen ist auch bei Feuerstein der sinnfälligste seiner Vorzüge in der meisterhaft-exakten zeichnerischen Anlage und Durchführung des gewählten Vorwurfes zu erblicken, worin dagegen, nach unserer heutigen Erkenntnis, der schwache Punkt dieser Art Monumentalmalerei steckt, das ist ihre zu wenig aktive und aggressive Einwirkung auf die Kräfte des Gemütes und der Phantasie des Beschauers. Wo wir an Ausdruck durch Linie und Farbe uns heute bis zur Hysterie versteigen, da blieb und bleibt diese ältere Kunst nicht selten hinter dem Wünschenswerten an Expression zurück. A. HOLMBERG, der aus der Diezschule hervorgegangen ist, reiht sich jener Generation Münchner Maler ein, die in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts als eine der ersten den Umschwung der deutschen Malerei von der ausschließlich gegenständlich-zeichnerischen Behandlungsweise zu reiner malerischer Auffassung vollzog. So verschiedenartig seine Stoffgebiete auch waren (die auf der Ausstellung vertretenen Proben umfassen Figurenstück, Landschaft, Porträt und Stilleben), künstlerisch eint sie doch die primäre malerische Intention, der sie alle ihr Dasein verdanken, und der sich alles übrige zwanglos unterordnet. Am besten verdeutlichen den Geist von Holmbergs Kunst Bilder wie der „Junge Kardinal am Fenster“ oder „Abendstimmung“, wo alles Erzählende geflissentlich in den Hintergrund geschoben ist gegenüber der Absicht, feine malerische Details in eine vornehme Harmonie des Gesamttones einzufügen. Das schätzenswerteste Stück der kleinen Kollektion ist vielleicht „Vor dem Duell“, das eine überraschende Begabung ihres Meisters für eine Kleinmalerei im Sinne der alten Niederländer erkennen läßt.



MARTIN FEUERSTEIN — FRAGMENT AUS DER KRÖNUNG KARLS DES GROSSEN

Glaspalast-Ausstellung München 1912

Daß der verstorbene LÖFFTZ ebenfalls in der Diezschule wurzelt, gelangt am ersichtlichsten vielleicht dadurch zum Ausdruck, daß auch er in einer Zeit, wo die offizielle Kunst noch die große Historie schätzte, sich reinen malerischen Aufgaben, wie sie Landschafts- und Interieurschilderung stellten, hingab. Eine treffliche Schöpfung ist der „Marinemaler“ von 1874, ein Stück von höchster malerischer Delikatesse. Löfftz hat damals zwar, und noch bis tief in die achtziger Jahre hinein im allgemeinen an einer Tonalität, die sich im Dunkeln bewegte, festgehalten, aber sein Kolorit ist von schönster Sinnlichkeit und reichem Gehalt. Meisterschaft hat Löfftz in diesen Jahren auch in puncto räumlicher Gestaltung und differenziertester Wiedergabe der Form erlangt, man sehe sich daraufhin



LUDWIG VON LÖFFTZ † — PIETÀ
Glaspalast-Ausstellung München 1912

nur den Akt in seiner Pietà (Abb. s. oben) an. Auch einige Versuche zur Freilichtmalerei tauchen auf („Gemüsegärten"). In den neunziger Jahren legt Löfftz dann auch Gewicht auf formale Vereinfachung und Vereinheitlichung des Struktiven, dann auf Nuancierung, und um die Jahrhundertwende herum geht er sogar, wie das Beispiel des „Orpheus" zeigt, energisch an eine Freilichtmalerei modernen Gepräges heran, ohne dabei aber, bei seinem gleichzeitigen Streben nach Formschönheit, zu überzeugenden Resultaten zu kommen.

Von Frank Kirchbachs Schaffen, der ebenfalls zu den Leuchten der Münchner Malerei der siebziger und achtziger Jahre des vergangenen Säkulums gehörte, geben bedauerlicherweise nur fünf Werke Zeugnis, allerdings sind darunter zwei seiner Hauptwerke zu finden: „Die Austreibung aus dem Tempel" und „Herzog Christoph an der Leiche des letzten Abensbergers". Wiewohl durch Munkáczy herangebildet, lebte in Kirchbach doch ein gut Teil der Tradition der Pilotyschule weiter, wie denn das erstgenannte der angeführten Werke noch ganz im Geiste dieser Schule konzipiert ist. Man anerkennt wohl den enormen Fleiß, mit dem hier die Aufgabe bewältigt ist, zollt auch der malerischen Lösung im Einzelnen alle Achtung, das Bild wirkt aber doch lediglich auf den Intellekt, und selbst dieser fühlt sich unangenehm berührt durch das Theatralische und die Maskerade des Inhalts. Einflüsse der Diezschule machen sich in dem Reiterbild bemerkbar. Eine famose Leistung ist das Porträt des Bruders des Künstlers, von ausgezeichneten Valeurs im Karnat und im geistigen Ausdruck durchaus erschöpfend.

Im gleichen Saal bekommt man auch eine Serie von Malereien des ebenfalls vor kurzem mit Tod abgegangenen Otto Seitz zu sehen. Auch hier taucht nochmals die Erinnerung an das Wirken Pilotys auf, ich gäbe aber „König Eduards Söhne" jederzeit gerne hin für die prächtigen Studienköpfe eines „Negers" und eines „genuesischen Fischers", die außer bester Kennzeichnung der Typen auch als Malerei prima sind. Ein „Steinbruch im Walde" läßt den Vergleich mit Courbet zu und einige andere Landschaften mit und ohne Staffage sind beachtenswerte Ansätze zu einer Landschaftsauffassung heroischen Gepräges. Von zeichnerischer Prägnanz ausgehend, ist Seitz mehr und mehr zu malerischer Verarbeitung vorgedrungen.

In den Sälen, in denen *Einzel*darbietungen der Genossenschaft untergebracht sind, muß sich der Kritiker angesichts der Fülle des dort Gebotenen, von vornherein sagen, daß er



JOSEPH WILLROIDER BEI ROSENHEIM

Glaspalast-Ausstellung München 1912

nie zu der wünschenswerten Gerechtigkeit wird gelangen können, daß er sich nur an das Allerwichtigste halten und über vieles tonlos hinweggleiten muß, dem er aus diesem oder jenem Grunde gerne einige Worte gewidmet hätte. Im Figurenstück und einer Landschaftsschilderei, die weite Ausschnitte bevorzugt, wird hier nach wie vor das Beste geleistet und das hat seine triftigen Gründe, denn den Grundstock der Vereinigung bilden ja noch immer jene Künstler der vorimpressionistischen Anschauung, die mit besonderer Vorliebe auf diesen beiden Themengebieten arbeiten, weil sich in ihnen am ausgiebigsten dem Hang zum Illustrativen und zu erzählender Detailmalerei Folge geben läßt, den die künstlerischen Ideen jener Tage ausgebildet und genährt hatten.

Zwei überaus reizvolle Arbeiten figürlichen Genres stellt heuer PETER PHILIPPI hier aus; der „Landwirt" ist ein Juwel, auch der „Ortsvorsteher" ist ein allerliebstes Werkchen; die Zeichnung ist adrett und liebevoll detailliert, wie in einer Miniatur, der malerische Geschmack ganz ausgezeichnet und aus beiden Stücken weht einem ein Hauch goldigen Humors und sonniger Behaglichkeit entgegen. Im Charakter der Feinmalerei arbeiten auch G. KÖHLER und C. KRONBERGER. Von bekannteren Repräsentanten der älteren Generation sind z. T. mit großformatigen Bildern DEFREGGER, MATHIAS SCHMID, F. SIMM (Abb. S. 558) und G. SCHILDKNECHT bemerkenswert vertreten. Die „Brautwerbung" des ersteren ist aus dem Jahre 1877, also aus der besten Zeit des Künstlers und eine bezeichnende Probe für das starke Charakterisierungsvermögen, die Ueberlegung und Gewissenhaftigkeit des Malers. M. Schmid entfaltet feine malerische Qualitäten namentlich in den „Kunstliebhabern" und ein Gleiches muß man in seinen Arbeiten Schildknecht (Abb. 565) nachrühmen, wobei noch besonders den sicheren Formfundamenten Beachtung zu schenken ist, auf die sich seine Farbe stützt. Eine der suggestivsten Arbeiten in der Abteilung ist in ihrer derben linea-



WALTER SCHOTT — BRUNNEN MIT DREI TANZENDEN MADCHEN

Glaspalast-Ausstellung München 1912



GEORG HÄNEL ZIEGENHIRTIN

Glaspalast-Ausstellung München 1912

ren Behandlung und dem schwertönigen Farbauftrag die braun in braun gemalte Studie eines „Hofbräuhäuslers“ von S. CZERNY. W. KRAUSE und C. BECKER versuchen sich in malerischen Aufgaben annähernd gleicher Art; HELA PETERS zeigt in „Vor dem Spiegel“ (Abb. S. 579) eine im Atelierton gehaltene Malerei von ausgesprochenen Meriten, H. TILLBERG (Abb. S. 574) eine gute Lösung eines Problemes formaler Gruppierung. Sehr duftig in Licht und Sonne gestellt ist N. BOGDANOFF-BELSKYS „Namenstag der Volksschullehrerin“ (s. Abb. geg. S. 557), eine wahrhaft erfrischende Freilichtarbeit, besonders auch durch das schillernde Kolorit, das an Renoir denken läßt. An Porträts fallen in



R. G. BÖNINGER ABENDDÄMMERUNG

Glaspalast-Ausstellung München 1912

dieser Gruppe diesmal Arbeiten von H. HALLIDAY und W. KRELING auf, besonders des letzteren „Männerkopf“ ist eine Leistung voll künstlerischen Gehaltes und mit malerischem Nerv aus dem dunklen Fond herausmodelliert. Auch ein kleiner Studienkopf von B. WEGMANN ist vital aufgesetzt und eindringlich in der Wirkung. Landschaften gibt es eine ganze Reihe guter: ALBITZ geht in der „Laubenkolonie im Schnee“ (Abb. S. 566) in erster Linie von der farbigen Erscheinung aus, BOLGIANOS „Kapelle im Isartal“ ist von schönem Stimmungswert, desgleichen GAMPERTS „Am Weiher“, GRIMANIS „Kanal in Chioggia“ hat köstliche Töne, HÄNEL, der eine weidende Kuhherde und eine Ziegenhirtin (Abb. S. 564) zeigt, ist straff in der Struktur und von wohlabgewogenem Ausschnitt, ebenso erzielt der Berliner HÄNSCH trotz einer etwas trockenen Sachlichkeit doch durchaus gediegene künstlerische Werte. HARTWIG überrascht heuer durch eine Landschaft großen Formates, die Leinwand ist aber gut bewältigt und das Bild in dem zarten Nebelhauch, der über dem Ammerseeufer liegt, voll Poesie. KREYSSIG ist stellenweise noch immer arg zähflüssig im Farbauftrag, aber seine Motive gewinnen mehr und mehr an Klang und Abrundung, auch lernt man an ihm immer besser Temperament, Energie und Ernst schätzen, die hinter allem stecken, was er malt. Noch sind WILLROIDER (Abb. S. 562), LEUTERITZ, SITZLER, O. MILLER, ULLMANN, WUTTKE und ZEISING besonders hervorzuheben, die alle auf irgend eine Weise Wertvolles zu bieten haben und über den Rest der Mitstrebenden emporragen. Von Landschaftern, deren Art den Besuchern und Interessenten der Jahresausstellungen schon vertrauter, ist H. v. PETERSEN in diesem Jahr ebenso wacker zur Stelle wie immer, ja, er erweitert sogar sein Stoffgebiet und setzt einen „Norwegischen Fjord“ vor, voll Einheitlichkeit in der düsteren Stimmung, und eine „Abendruhe“, in der er, der Spezialist des Wassers, sich auch einmal in der Wiedergabe festen Landes und eines bei ihm ungewöhnlichen Lichtproblemes versucht. SCHÖNCHENS künstlerische Domäne sind ebenfalls See und Hafenlandschaft: keiner gibt so gut die Stimmung eines regnerisch trüben Tages auf dem Meere wieder, wie er (Abb. S. 578). In Alpenlandschaften exzellieren die beiden COMPTONS, Vater und Sohn. STRÜTZEL ist beachtenswert in der „Nordischen Landschaft“ und den „Birken“ (Abb. S. 559), CANAL kommt am vorteilhaftesten in dem „Niederländischen Gehöft“ (Abb. geg. S. 572), CAIRATI am stimmungsvollsten in dem Bild vom Wöhrsee (Abb. S. 575) zur Geltung, und von HIRTH DU FRÊNES ist ein älteres Stück, „In der Laube“ da, dessem Ankauf durch den Staat man durchaus zustimmen kann. Was die Gattungen außerhalb Bildnis, Figurenstück und Landschaft anlangt, so sind in allen einige namhafte Vertreter zu finden: als Tiermaler tun sich GRÄSSEL und KÖSTER hervor, im Stilleben DRUMEAUX, EHRHARDT, HERRMANN-ALLGÄU und die WEGER; KRELING brilliert



GEORG SCHILDKNECHT BAUERNFRAU AUS SCHONDORF
Glaspalast-Ausstellung München 1912



RICHARD ALBITZ LAUBENKOLONIE IM SCHNEE
Glaspalast-Ausstellung München 1912

bietet ein Stück sorgsam durchstudierter Malerei in dem Akt der „Modellpause“. Gute, in künstlerisch einwandfreiem Verfahren gefertigte Bildnisse sind noch von Horn und E. R. Zimmermann zu sehen, bei letzterem möchte ich auch auf seine treffliche Bodenseelandschaft hinweisen. Exters Komposition „Obsternte“ (Abb. S. 567) offenbart wieder einmal alle Vorzüge und Mängel dieses unruhvollen, hochbegabten, aber nur selten zu reinem Erfolg gelangenden Künstlers. An Leidenschaftlichkeit, Bewegung, Sonne und Glut steckt genug in dieser Arbeit, aber Exter hat wieder, wie so oft schon, alle Haltung verloren und so ist einiges Monströse in das Stück gekommen, was seiner Wirkung Abbruch tut. Von den größeren Kompositionen dieser Vereinigung wird man sich auch mit der hier (S. 564) abgebildeten Arbeit Böningers und mit Pampel beschäftigen, die ihre Frauenakte im Sinne einer Eurhythmie zusammenordnen, wie sie in der Moderne Hodler vielfach versucht hat.

In der Landschaft sind in der Luitpoldgruppe mit die stärksten Potenzen des Glaspalastes zu finden. Um Baer ist es schade, daß er immer mehr als wilder Mann sich geriert, er hätte alles Zeug in sich, eine Landschaftsmalerei von stärkster dramatischer Wucht und echter Größe aufzurichten, heute aber scheint bei ihm alle Mäßigung dahin zu sein, alles wirbelt auf seinen Bildern durcheinander und der Endeindruck ist nicht der künstlerisch gebannter Natur, sondern eines Palettenwitzes. Ueber H. Heider (Abb. S. 571), der ruhig und zielbewußt seinen Weg geht, erübrigt es sich Worte zu machen, ebenso über T. Elsters gehaltreiche Kunst. Petuel, von dem der „Sommerabend“ eine besonders gelungene Schöpfung ist, scheint mir einen gehörigen Schritt weiter gekommen zu sein, auch Pelling-Hall, Gönner, Felber und Ludwig Putz muß man mehr und mehr im Auge behalten.

in Interieurs (Abb. S. 576), Becker und Hoffmann sind erprobte Schlachtenmaler, Schlitt endlich bietet seine bekannten Humoristika in bester künstlerischer Fassung.

Den breitesten Raum nach der Genossenschaft nimmt die *Luitpoldgruppe* ein, die trotz mehrfachen Aderlasses noch immer ein genügend kräftiges Blut sich bewahrt hat, um als eine der mannhaftesten Gruppen jungmünchner Künstler dazustehen. H. Brüne, von dem man drei Bildnisse vorfindet, macht sich mehr und mehr als einer der Talentvollsten, nicht nur dieser Vereinigung, sondern der ganzen jüngeren Generation heraus. Buchner wird vielleicht auf manch einen mehr Eindruck durch seine Zeichnungen machen, doch ist auch das Oelbildnis einer jungen Dame eines der malerisch besten Produkte hier. Schnackenbergs „Picador“, eines der am meisten in die Augen springenden Bilder in diesem Teil der Schau, ist von temperamentvoller Farbenstellung, sicher und rassig im Kontur; erwähnt sei auch die hier (S. 578) abgebildete „Odaliske“. B. Steinmetz

Im *Bund* findet man auch heuer wieder einige wertvolle Bildnisse vor, stehen doch Leute wie Walther Thor, Abecassis und Gregoritsch in seinen Reihen, die seit längerem schon zu sicherem Arbeitsverfahren vorgedrungen sind. Von ersterem schießt



Glaspalast-Ausstellung
München 1912

JULIUS EXTER
OBSTERNTE



ARTHUR JOHNSON — TRÄUMENDER TAG

Glaspalast-Ausstellung München 1912

LUDWIG KATH — NORDISCHE KIRCHE

Glaspalast-Ausstellung München 1912



Glaspalast-Ausstellung
München 1912

RAFFAEL SCHUSTER-WOLDAN
BILDNIS EINER JUNGEN DAME



GINO PARIN MADRIGAL
Glaspalast-Ausstellung München 1912

diesmal das Bildnis eines jungen Mädchens im Lehnstuhl den Vogel ab, ein Stück, dessen farbiges Ensemble etwas ungemein Schmackhaftes an sich hat und das namentlich im Kopf ein Maximum an Ausdruck erzielt. Zu den besten Porträts der ganzen Schau gehört dann auch das Brustbild eines „Linienschiffskapitäns" von Abecassis, von sehr differenzierter Modellierung, die aber doch restlos zusammengehalten und zu spontan überzeugendem Ausdruck gebracht ist. Gregoritsch übertrifft in dem „Selbstbildnis" seine beiden übrigen Leistungen um ein Bedeutendes.

Die Ausstellung der *Bayern* berührt heuer vielleicht nicht ganz so einheitlich, wie im vergangenen Jahr; einzelne der Mitglieder überragen dafür aber mit diesem und jenem Bild nicht unbeträchtlich ihr gewöhnliches Niveau. So GEFFCKEN beispielsweise, der in dem umfangreichen Gruppenbild alter Herren „aus dem Kreise der Zwanglosen" eine Schilderung von größter Natürlichkeit erreicht und eine Lösung gibt, die Porträt- und Milieutreue, Stimmungswahrheit und Ungezwungenheit des Arrangements in gleich vollendeter Weise umschließt. So auch MARR, der in einer Versinnbildlichung der „Trauer" eine Komposition von schmiegsamer und doch pathetischer Rhythmik, sowie intensiver Glut der Farbe bringt, und VÖLKERLING, der ein etwas glattes, in der Haltung und dem Gesichtsausdruck aber psychologisch vertieftes Bildnis einer jungen Dame auftischt. Den Schöpfungen HERMANN URBANS wird man wieder ganz besonderes Interesse zuwenden, verkünden sie doch allein schon nach der technischen Seite hin Resultate, die, wenn nicht alle Zeichen trügen, für die moderne Malerei von größter Tragweite werden dürften. In beinahe zwei Jahrzehnte umfassender Arbeit, voll künstlerischer Selbstaufopferung und rastlosen Experimentierens hat Urban mit glänzenden Erfolgen Praktiken der Technik wiederzugewinnen sich gemüht, wie sie in ähnlicher Weise den Alten geläufig waren und die die Sicherheit geben, daß auch die Nachwelt einen reinen und unverfälschten Eindruck von dem Aussehen eines Kunstwerkes zur Zeit seiner Herstellung gewinne. Ich glaube, daß beim Betreten der Säle der Bayern es selbst dem Laien auffallen dürfte, in welch hohem Maße die Urbanschen Bilder alle übrigen an Leuchtkraft und Intensität der Farbe übertreffen. Künstlerisch den harmonischsten Eindruck wird man wohl von seinem „Römischen Bad" und auch von der „Sommernacht" gewinnen; bei beiden ist es mit in erster Linie die exzellente Lösung des Lichtproblems, die Raumpoesie und Stimmungsgehalt der Werke zu so schöner Höhe führt, wundervoll ist auch das keusche, durchdringende Licht auf dem Bild „Spätsommer". R. SCHUSTER-WOLDAN und sein Bruder Georg haben beide heuer Bildnisse eingesandt, jener fällt vor allem mit seinem Portät einer jungen Dame (Abb. S. 569) auf, das malerisch seine Vorzüge hat, dieser faßt sein Doppelbildnis sehr mondän; von eigenem Charme ist daran der lichte Ton des Ganzen. Ihre gewohnte Position nehmen in der Ausstellung der Bayern SIECK, HOCH, BLOS, E. LIEBERMANN und BARTELS ein.

Unter den *auswärtigen Gruppen,* die, wie immer, in der westlichen Hälfte des Glaspalastes plaziert sind, führt der Bund *Weimarer Künstler* heuer die Spitze. TH. HAGEN ist mit drei Landschaften zur Stelle und verherrlicht in gewohnter Weise in zarten, silbrigen Tönen



HANS HEIDER — AN DER ISAR

Glaspalast-Ausstellung München 1912

den Reiz der heimischen Landschaft; nie aber kommt bei seinen Bildern das Gefühl auf, daß sie rezeptmäßig hergestellt sind, sondern immer spürt man das echte Naturerleben durch. Gari Melchers überrascht diesmal nicht wenig durch seine große, in Linie und malerischer Behandlung höchst fortschrittlich konzipierte Studie „Mutter mit Kind". Die beiden Pastelle von ihm sind fast zu „chic", doch ist der „liegende Akt" überaus lebendig in der Formgebung. Von M. Thedy fällt das Bildnis eines Hochschullehrers in Amtstracht auf, das sehr faszinierend in der Art seiner Charakterisierung und von vornehm dekorativer Haltung ist. In den beiden Monumentalmalern A. Egger-Lienz und L. von Hofmann liegen zwei Gegensätze von diametraler Polarität vor. Von Hofmann nimmt man diesmal keinen erheblichen Eindruck mit nach Haus, seine Formanschauung ist zu saftlos und die Farbe allein reißt die Sachen nicht heraus; am besten ist noch der „Frühling". Egger-Lienz ist schwer und klotzig in der Zeichnung und dunkel in seiner Füllfarbe, aber es zieht uns doch mächtig in den Rhythmus seiner zwei Kompositionen „Teufel und Sämann" und „Totentanz von Anno Neun in Tirol" (Abb. s. Jahrg. 1907/8, S. 467, u. Jahrg. 1908/9, S. 394) hinein, auch bestricken Energie und Eindringlichkeit einer „Kopfstudie".

Die *Badischen Künstler* präsentieren sich nach Weimar am günstigsten. Nirgendwo spürt man eine so disziplinierte Einwirkung einiger großer Führer auf das Gros wie hier; manches von Haus aus nicht allzu verlässige Talent ist da, sehr zu seinem Vorteil, in feste Hände genommen und wird vor dem Uebernehmen bewahrt. Trübner ist heuer nicht vertreten, von den Aelteren dagegen sind Thoma, Volkmann und Schönleber anwesend. In den zwei dem Formate nach recht stattlichen Werken Thomas „Musikanten" und

„Familienbild“ hat man den Meister mit all seiner Unmittelbarkeit, Stärke, Naivität und auch den Schwächen vor sich, die zu seinem Gesamtbild gehören; sie stammen aus dem Jahre 1887 und zierten ehemals die Wände eines Restaurants. Wenn auch die beiden Werke im Grunde einen etwas zu illustrativen Charakter besitzen, um dem Wesen des Monumentalbildes völlig zu entsprechen, so läßt die Art, wie die Figuren in einfach-klarem Kontur umrissen und wie die Farbe behandelt ist, doch eine ähnliche, wie von einem Wandbild zu fordernde Wirkung eintreten. An guten Leistungen notiert man in diesem Part der Revue noch Arbeiten von HELLWAG, HAUEISEN, FIRNROHR und FEHR, KATH (Abb. S. 568) und RITTER (Abb. S. 572).

Im *Verein Berliner Künstler* ist diesmal nicht allzuviel los. EICHHORST tut sich, wie schon im vergangenen Jahr, auch heuer hervor. Dieser junge Künstler hat eine „Schwälmer Spinnstube“ gemalt, deren schon reifes Können den allergrößten Respekt abnötigt. KALLMORGENS „Auf der Weide“ zeichnet sich durch große Ruhe aus, eine Kreuztragung von PFANNSCHMIDT kommt zwar in Hinsicht auf Erfindung und künstlerischer Anschauung nicht gerade aus erster Hand, hat aber malerische Schönheiten in sich und ist gut in der Gruppierung.

Was *Düsseldorf* zu bieten hat, überwältigt im einzelnen zwar keineswegs, doch spürt man gegenüber der Stagnation in den letzten zwei Dezennien das Erwachen eines zeitgemäßeren Allgemeinempfindens. HAMBÜCHEN und KUMMERFELD sind Pioniere des Neuen und treten mit Landschaften auf, auf deren künstlerische Fassung die Einwirkung moderner Franzosen nicht ohne Belang war. Die beste Landschaft in dieser Abteilung ist vielleicht ein „Herbstabend an der Erft“ von JUTZ jun.; auch MÜHLIGS Arbeiten heben sich heraus, schöne Eindrucksmalereien, trotz der spitzpinseligen Mache. An Bildnissen fallen Werke von VOGTS, PETERSEN, REUSING und SCHÖNNENBECK auf.

Ueber die *Hamburgisch-Schleswig-Holsteinischen Künstler* und die *Vereinigten Württemberger* ist im einzelnen nichts zu vermerken; an braven und tüchtigen Erzeugnissen findet sich wohl einiges vor, aber es fehlen die Persönlichkeiten, deren Schöpfungen uns beim Vorübergehen ein energisches Halt zurufen. Auch die *Schotten* wirken längst nicht mehr sensationierend.

Ueber die *graphischen Abteilungen* und die verwandter Gebiete würde es sich wohl verlohnen, sich des weiteren zu verbreiten, aber es bleibt einem nur die Wahl entweder gründlich auszuholen, oder auf eine Wertung völlig zu verzichten, und so schreibe ich hier nur ein paar Namen auf, um wenigstens einen Fingerzeig zu geben, wer die größten Schätze giebt: A. WELTI, WOLFSFELD (Abb. S. 573), VOGELER, P. HALM.

Von der *Plastik* seien das Modell zu HILDEBRANDS Bremer Bismarckdenkmal und der hübsche Tänzerinnenbrunnen von W. SCHOTT (Abb. S. 563) erwähnt.

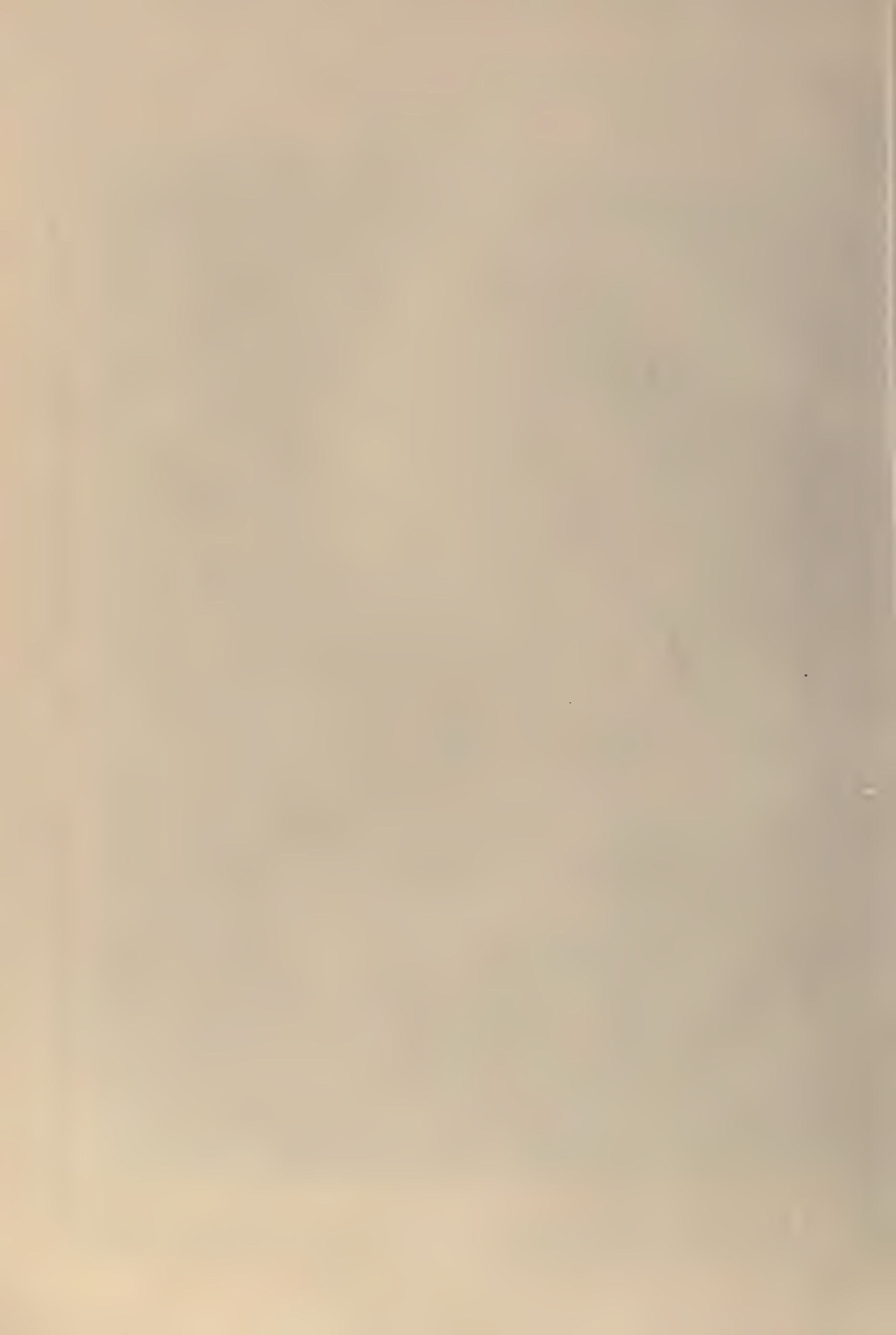


CASPAR RITTER — AM FRÜHEN MORGEN
Glaspalast-Ausstellung München 1912



GILBERT VON CANAL — NIEDERLÄNDISCHES GEHÖFT

Münchner Jahres-Ausstellung 1912 im Glaspalast





ERICH WOLFSFELD — DIE SCHACHSPIELER (RADIERUNG)

Mit Genehmigung von Werckmeisters Kunstverlag, Berlin W. 8.

KÜNSTLER UND KRITIKER

LUSTIGES UND ERNSTES AUS EINER SAMMELMAPPE

Der eine legt ein Ei. Der andere schlägt es auf und schaut's an. Das ist doch verschieden? Künstler und Kritiker. Gustav Floerke

*

Die Künstler sind in den Augen der Rezensenten das, was der arme Sünder in den Augen des Scharfrichters ist. E. J. Hähnel

*

Wenn ich ein Kunstrichter wäre, wenn ich mir getraute, das Kunstrichterschild aushängen zu können, so würde meine Tonleiter diese sein: Gelinde und schmeichelnd gegen den Anfänger; mit Bewunderung zweifelnd, mit Zweifel bewundernd gegen den Meister; abschreckend und positiv gegen den Stümper; höhnisch gegen den Prahler; und so bitter als möglich gegen den Kabalenmacher. Lessing

*

Die Bienen gleichen den schaffenden Künstlern, denn sie bereiten den Honig, die Wespen aber den Kritikern, denn sie können bloß stechen, und das können die Bienen nebenbei auch. E. J. Hähnel

*

Es wäre vielleicht gut, Kritiken über andere Kritiker zu schreiben, damit das Gesindel sich untereinander auffräße, und die ausübenden Künstler in Ruhe ließe. E. J. Hähnel

*

Das Beste, was über mich geschrieben wurde, stammt aus der Feder eines Berliner Kritikers und lautet so: „Wenn man vor einem Feuerbachschen Bilde steht, so weiß man nicht, was man sagen soll." Anselm Feuerbach

*

Bezahlte und unbezahlte Kritiker sind aufdringliche Dolmetscher ihres eigenen Ichs. Um gute Kritiker zu sein, müßten sie denselben langen, mühseligen Bildungsweg eines Künstlers gehen, und wenn sie ihn gegangen



HARALD TILLBERG — DIE JAHRESZEITEN

Glaspalast-Ausstellung München 1912

wären, würden sie, anstatt zu schwätzen oder zu schreiben, selbst produzieren müssen, oder würden, wenn das Talent mangelt — das Maul halten, was überhaupt das Beste bei Betrachtung eines Kunstwerks ist Anselm Feuerbach

*

Es gehört ebensoviel Liebe zum Beurteilen eines Bildes, wie zum Malen. W. M. Hunt

*

Wie der Künstler die Natur, so sieht der Kritiker die Kunst durch sein Temperament.

* Dr. Hugo Haberfeld

Der große Irrtum besteht immer darin, daß der Kritiker die Frage aufwirft: Was soll der Künstler? Viel richtiger wäre die Frage: Was will der Künstler? ...... Jeder Genius muß studiert und nach dem beurteilt werden, was er selbst will. Hier gilt nur die Beantwortung der Frage: hat er die Mittel, seine Idee auszuführen? Hat er die richtigen Mittel angewendet? Hier ist fester Boden. Wir modeln nicht mehr an der fremden Erscheinung nach unseren subjektiven Wünschen, sondern wir verständigen uns über die gottgegebenen Mittel, die dem Künstler zu Gebote stehen bei der Veranschaulichung seiner Idee. Heinr. Heine

*

Ich habe eine große Scheu vor jener Art Kritik, die sich mit ihrer eigenen Individualität an die Stelle des Schöpfers und Erzeugers, die seine ganz unbeachtet lassend, hinstellt; ich möchte dann immer alles Gerät aus der Hand legen und sagen, nun höre ich auf, ein anderer fängt an. Edward v. Steinle

*

Malern von meiner Stellung und außergewöhnlichem Geiste muß man, mit Ausnahme des Maßes, alles Uebrige ganz nach ihrem freien Ermessen überlassen ...... und sich nicht vermessen, Familienväter belehren zu wollen, wie sie zu Söhnen zu kommen haben.

Salvator Rosa

*

Ein Künstler solle nie auf Kritik hören, vor allem aber nicht während der Arbeit. Die Kritik verdirbt die unbefangene, naive Sicherheit, und das untergräbt die schaffende Kraft.

Peter v. Cornelius



GEROLAMO CAIRATI — MORGENSTIMMUNG AM WOHRSEE

Glaspalast-Ausstellung München 1912

Man muß sich durch das Korrigieren anderer nicht beeinflussen lassen, außer, wenn sie durch ihr Können weit über einem stehen, und auch dann könnten sie fast nur sagen, es macht auf mich diesen oder jenen Eindruck. Ein anderer kann unmöglich die Mittel eines Bildes so kennen, um bestimmt den Weg anzugeben, wie ein Fehler zu verbessern ist.

Arnold Böcklin

*

Wenn man mit einer Arbeit fertig ist, wäre es nötig und wichtig, einen aufrichtigen Freund zu haben, der unsere Arbeit richtig erfaßt und dann sagt: so muß es sein und so soll es geändert werden. Weil es aber solche eingehende Freunde nicht gibt, denn jeder Freund urteilt subjektiv, so müssen wir an unserer Arbeit Selbstkritik ausüben und uns allen Ernstes bestreben, das von uns Geschaffene so zu betrachten, als wäre es uns fremd. Wir müssen streng prüfen, ob das, was uns klar ist, auch anderen klar wird und ist.

Moritz von Schwind

*

So du ein Werk deines Gefallens gemacht hast, so stell das vor grob unverständig Leut, laß sie darüber urteilen. Dann sie ersehen gewöhnlich das Allerungeschicktest wiewohl sie das Gut nit verstehen. Findst du dann, daß sie die Wahrheit sagen, so magst du dein Werk bessern.

Dürer

*

Ich bin überzeugt, daß das Auge des Künstlers größtenteils viel scharfsichtiger ist als das scharfsichtigste seiner Betrachter. Unter zwanzig Einwürfen, die ihm diese machen,



WILHELM KRELING — KIRCHENINTERIEUR

Glaspalast München 1912 — Original im Besitz von E. A. Fleischmann, Hofkunsthandlung, München

LUDWIG FAHRENKROG

DIE HEILIGE STUNDE

Glaspalast-Ausstellung München 1912



W. SCHNACKENBERG ODALISKE
Glaspalast-Ausstellung München 1912

wird er sich von neunzehn erinnern, sie während der Arbeit sich selbst gemacht und sie auch schon sich selbst beantwortet zu haben.

Lessing

*

Wenn Künstler, die mit einer sehr ausgesprochenen Empfindung begabt sind, ein schönes Werk ansehen oder sogar bewundern, so kritisieren sie es nicht nur in den Fehlern, die sich tatsächlich darin vorfinden, sondern in Bezug auf die Verschiedenheit der darin lebenden Empfindung mit ihrer eigenen.

Eugène Delacroix

*

Die Nachwelt darf es — beim Lichte besehen — als das größte Glück für die bildende Kunst betrachten, daß sich die Literaten der voralexandrinischen oder vorrömischen Zeit nicht stärker mit ihr abgaben. Sie blieb so im ganzen und vollen unbesprochenen Besitz ihrer Naivität . . . . ; sowohl in ihren Gegenständen als in ihrer Auffassung hatte sie in einer Zeit, da sonst Alles zerschwatzt wurde, den unendlichen Vorzug, frei von aller Gebundenheit an Theorien und Meinungen ganz nur ihre eigenen Wege gehen zu können.

Jacob Burckhardt

*

Möchten doch ihre (der Kunstwissenschaft) Jünger eingedenk sein, daß das armseligste Ackerknechtlein unter den Rezensenten zuweilen einem Künstler den größeren Dienst erweist durch irgend ein warmes Zeitungswort, als der Kunstforscher und Kunsthistoriker, der über den Toten ein schönes Buch schreibt.

Adolf Frey

*

Ich bestreite dem ausübenden Künstler durchaus das Recht, in Dingen der Kunstgeschichte ein entscheidendes Votum zu haben. Ich habe mit vielen und mit bedeutenden Künstlern kunstgeschichtliche Fragen debattiert: niemals bin ich einem begegnet, der nicht, was die allgemeine Ansicht anlangt, einseitig gewesen wäre, und der nicht ganze Kategorien von Werken, die einer, seiner eigenen Richtung widersprechenden Schule entsprungen waren, mit schneidender Ungerechtigkeit behandelt hätte. Diese Einseitigkeit ist eine ebenso gewisse, als sie eine natürliche ist. Sie muß vorhanden sein.

Hermann Grimm



L. SCHÖNCHEN BEI NORDWEST
Glaspalast-Ausstellung München 1912

Meine Kritiker sind wahrscheinlich Leute von Bildung und Geschmack. Aber ich kann nicht in ihre Haut schlüpfen.

Millet

*

Ich kenne Leute, die behaupten, die öffentliche Meinung berühre sie nicht, sie hätten kein Gefühl für die Kritik. Das glaube ich nicht. Ein wahrer Künstler muß den Stachel fühlen; wenn man seine Seele und seine Kräfte ehrlich und tüchtig in einer Arbeit niedergelegt hat, so tut es immer weh, wenn dann der erste beste Journalist kommt, sie nicht versteht und sie heruntermacht.

Meissonier

*

Die rechte Wahrheit zu sagen, mache ich mir wenig aus der Meinung der Kritik, selbstverständlich vom Lobe abgesehen: das höre ich wie alle meine Kollegen stets mit dem allergrößten Vergnügen.

Decamps

*

Die Aufgabe der Kritik ist auch nicht angenehm, und man darf es ihr nicht allzu übelnehmen, wenn sie uns mitunter verletzt. Schließlich macht sie doch die Welt auf uns aufmerksam; ohne sie wären wir Insekten, erstickt, ehe wir das Licht erreicht hätten; durch sie erfährt man von unsern Fehlern und Vorzügen. Wir müssen anerkennen, mit welcher Mühe sie unsern Namen bekannt macht.

Delacroix

*

Die Maler sind recht dumme Kerle, daß sie das Urteil anderer Leute erbitten, und diese andern sind wirklich sehr nächstenliebend, indem sie sich die Köpfe zerbrechen, um das Urteil zu finden.

Wiertz

*

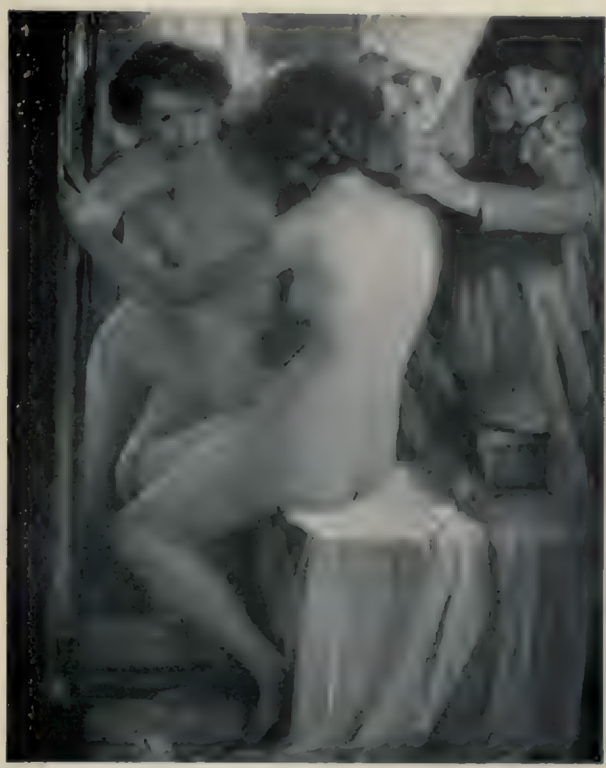
Ein unter Gemälden verbrachtes Leben macht noch keinen Maler — sonst könnte der Garderobediener in der Nationalgalerie seine Kunst sehen lassen.

Whistler

*

Bücher haben weiter keinen Wert für einen Künstler, als daß er sie als Unterlage und Stütze für Modelle in schwierigen Stellungen gebrauchen kann; da sind sie mitunter sehr nützlich.

Dante Gabriel Rossetti



HELA PETERS VOR DEM SPIEGEL

Glaspalast-Ausstellung München 1912

NEUE KUNSTLITERATUR

Seidlitz, W. v. Monumentalmalerei. Eine Einführung in die Große Kunstausstellung Dresden 1912, 60 S. mit 64 Abbildungen. Druck und Verlag der Wilhelm und Bertha von Bänsch-Stiftung, Dresden 1912.

Den Anlaß zu dieser Schrift gab die Eingliederung einer Abteilung für monumentale und dekorative Kunst in die Große Ausstellung Dresden 1912; die Schrift soll als eine Vorbereitung dafür, nicht aber als Bericht über deren Inhalt gelten. Der Verfasser legt dar, das Wort monumental bezeichne eine bestimmte Art, die Außenwelt aufzufassen, nicht alle Wandbilder in Schulen und Rathäusern besitzen monumentales Gepräge, sondern sind nur große Illustrationen. Weder Inhalt noch Umfang oder die Art der Ausführung haben mit der Monumentalität etwas zu tun. „Wohl aber kommt es bei der Monumentalmalerei wenn man sie im Sinne der Füllung eines gegebenen Raumes, nicht nur nach der Breite und Höhe, sondern auch nach der Tiefe hin faßt — und das ist der Begriff, den Seidlitz entwickeln will — alles darauf an, daß der darzustellende Gegenstand mit größter Kraft wiedergegeben, zugleich aber auch auf die einfachsten Bestandteile seiner Erscheinung zurückgeführt werde, damit er eindringlich und lebendig wirke." In diesem Sinne bespricht W. v. Seidlitz zunächst in den einleitenden Anmerkungen: antike und mittelalterliche Malerei, Baukunst, Freiskulptur, Relief, sodann die Malerei von Giotto bis Rethel (Giotto, Masaccio und Nachfolger, spätere Florentiner, der architektonische Stil, Leonardos Abendmahl, Michelangelo, Raffael, die klassische Kunst, die bolognesische Schule, Venezianer und Holländer, der Klassizismus), endlich die Neuzeit: der Aufschwung, Impressionismus, Wege der Zukunft. Die gegenwärtigen Bestrebungen faßt der Verfasser in drei Gruppen zusammen: die zeichnerisch-dekora-



FERDINAND MIRWALD STUDIENKÖPFCHEN
Glaspalast-Ausstellung München 1912

tive (Plakatkunst, Gallén, Toorop, Munthe, Leistikow, Stuck, Laermans, Böhle, Egger-Lienz), die plastische (Forain, Käthe Kollwitz, Brangwyn, Klimt usw.), die farbige (Maurice Denis, Cézanne, Gauguin, Van Gogh, Hodler usw.). Man sieht schon aus dieser kurzen Inhaltsangabe, daß W. v. Seidlitz den Begriff des Monumentalen weiter faßt, als dies gewöhnlich geschieht; er macht auch in der Einleitung den Leser darauf aufmerksam, daß seine Urteile nur im Zusammenhang des Ganzen ihre Begründung finden, während sie für sich genommen weitreichender Einschränkungen und Ergänzungen bedurft hätten. 60 gut gewählte Abbildungen erläutern und ergänzen die Ausführungen des Verfassers in trefflicher Weise. -n

Kandinsky, W. Ueber das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei. Mit 8 Tafeln und 10 Originalholzschnitten. 3 M. München, 1912. R. Piper & Cie.

Eine Grundlegung des extremen Idealismus, eine neue Fleischwerdung des ewig revolutionären Prinzips des „Seelischen“, das sich dieses Mal gegen die Beschränkung der künstlerischen Ausdrucksmittel erhebt. Und nicht nur dagegen, sondern überhaupt gegen die Dienstbarmachung der Ausdrucksmittel zur Verdeutlichung sinnlicher Wirklichkeit, soweit diese Verdeutlichung Selbstzweck ist. Kandinsky hat den uralten Widerstreit zwischen Natur und Kunst, zwischen Realem und Idealem neu entdeckt, und gleich der Philosophie der letzten Jahrzehnte gelangt er zu einem Idealismus, der das Objektive bis auf einen minimalen Erdenrest zurückdrängt. Ausdruck ist alles, Sprechen von Seele zu Seele mit den schlagendsten und direktesten Mitteln, eine Konsequenz, deren ärgster Feind, der Naturalismus, zugleich ihr Urahne ist und die sich mit Notwendigkeit an die jüngsten idealistischen Entwicklungen des Impressionismus angeschlossen hat. An Objektivem bleiben letzten Grundes nur die absoluten Gefühlswerte der Farben, die Gefühlswerte der vom Künstler frei gewählten oder umgedeuteten Formen und die Kombination zwischen beiden übrig. Gegen Kandinskys Theorie ist kaum etwas einzuwenden; sie ist in ihren wesentlichen Punkten, wie er selbst sagt, nicht neu, sie ist im übrigen gut durchdacht und verrät in allen ihren Teilen ihre Herkunft aus der wärmsten persönlichen Empfindung. Gegen die konkreten Erzeugnisse, welche diese Theorie zu stützen unternimmt, ist zu sagen, daß sie vollkommen monologischer Art und gewissermaßen chiffriert sind. Man tut Kandinsky schweres Unrecht, wenn man ihn als bewußten „Bluffer“ verdächtigt oder als Narren verlacht. Seine Kunst aber kommt für mich, da sie eine ohne Schlüssel unverständliche, mit Schlüssel zu arme Sprache spricht, nicht in Betracht. W. MICHEL

PERSONAL-NACHRICHTEN

BRESLAU. Der Maler F. PAUTSCH ist zum ordentlichen Lehrer an der Kgl. Akademie für Kunst und Kunstgewerbe in Breslau ernannt worden.

GESTORBEN: Im Alter von 35 Jahren der Münchener Maler OTTO BRÜNAUER, ein geborener Wiener, der in mehreren Secessionsausstellungen Werke von starker malerischer Wirkung zeigte.



ROBERT SEUFFERT FRÜHLING
Glaspalast-Ausstellung München 1912

Redaktionsschluß: 6. August 1912 Ausgabe: 22. August 1912
Herausgeber: F. SCHWARTZ. Für die Redaktion verantwortlich: P. KIRCHGRABER. Druck und Verlag von F. BRUCKMANN A. G. Sämtlich in München, Nymphenburgerstraße 86







N
3
K7
Bd.25
Die Kunst
PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET
UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

